



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN EN
CONTEXTOS EDUCATIVOS*

JOHN CAGE (1912-1992) Y LOS FUNDAMENTOS DE LA EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA A TRAVÉS DE WATER WALK

Autora: Manuela Pozo Miranda
Directora: María Elena Riaño Galán
Fecha: Junio de 2014

Agradecimientos:

A Giuseppe, por ser un aliciente en el trabajo y en el arte de la vida.

A los compañeros y compañeras del Máster en Investigación e Innovación en Contextos Educativos, entre ellos/as a las chicas de Potes (junio de 2013), especialmente a Silvia, Julia y Raquel por convertir el trabajo en un placer.

Al profesorado de Educación, en especial a María Elena, Iñigo, Noelia y Andrés por ser referentes académicos y por su amistad.

A Alba, Maite, M^a Luisa, Luisa M^a, Lucía, Javier y Angélica por la ayuda brindada y el tiempo compartido.

A Leandro Lorrio, la persona que me descubrió a John Cage allá por 2008.

Resumen

El propósito primordial de este trabajo es analizar una obra característica del músico y compositor John Cage con el objetivo de extraer los fundamentos de la experimentación musical susceptibles de guiar el proceso de creación de una composición contemporánea en el aula de Educación Artística. De ahí, partiendo del contexto del compositor, se traza un recorrido por su obra así como por las corrientes didácticas que se han hecho eco de algunas de sus innovaciones, para más adelante, reflexionar acerca de las propuestas relacionadas con la experimentación artística llevadas a cabo por distintas instituciones dentro de la educación no formal; finalmente, y de manera inductiva, mediante la metodología de Investigación Basada en las Artes, se contemplan todos los elementos de la composición Water Walk con el fin de sistematizar los fundamentos que hacen de ella, como el desarrollo de este trabajo mostrará, una guía para abordar el trabajo experimental desde la Educación.

Palabras clave: Posmodernidad, Música, Educación Artística, John Cage, Water Walk, Experimentación.

Abstract

The main aim of this work is to analyze a representative piece written by the American musician and composer John Cage (1912-1992), attempting to underlay some of the grounds of his musical experimentation that may support the process of creation of a contemporary work in the class of Art Education. First of all I will survey the artistic production and aesthetic conceptions of this composer. Secondly I will consider the currents of pedagogy that have been interested in Cage's innovations, paying special attention to the proposals of artistic creation carried out in contexts of informal education. Finally, by means of an Arts-Based-Research methodology, I will analyze the constituent parts of Cage's performative piece Water Walk underlying all the elements of this work that can lead to the experimental creation in Education.

Keywords: Postmodernity, Music, Art Education, John Cage, Water Walk, Experimentation.

Índice

1	Introducción.....	5
1.1	Justificación del tema.....	6
2	Fundamentación teórica.....	8
2.1	Caldo de cultivo: la Posmodernidad.....	8
2.1.1	El mundo antes y después de Cage: migraciones y convergencias	11
2.1.2	Evolución de las corrientes didácticas del siglo XX hasta nuestros días	21
2.2	La experimentación sonora en el ámbito educativo: <i>ser o no ser</i>	26
2.2.1	La educación no formal: los espacios de arte como agentes educativos en favor de la música contemporánea.....	29
2.2.1.1	Asociaciones	30
2.2.1.2	Fundaciones.....	31
2.2.1.3	Centros.....	33
2.2.1.4	Museos	34
3	Diseño de la Investigación.....	36
3.1	Objetivos e hipótesis de trabajo.....	36
3.2	Metodología de Investigación: La Investigación Basada en las Artes	38
3.3	Análisis de una obra John Cage: la naturaleza de una composición dispar	41
3.3.1	La televisión americana en la década de los 50	42
3.3.2	Water Walk	43
3.3.2.1	La entrevista entre Moore y Cage	44
3.3.2.2	Solo Televisión Performer.....	47
3.3.3	Consideraciones estéticas, artísticas y multidisciplinarias de la obra de Cage.....	55
4	Discusión de Resultados.....	61
4.1	Evaluación de los resultados	61
4.1.1	Preguntas y respuestas surgidas en la Investigación	68
4.2	Aporte científico	70
5	Conclusiones	72
5.1	Futuras fases de la investigación.....	74
5.1.1	Cronograma	77
6	Referencias bibliográficas	78
7	Anexos.....	84

Índice de tablas

Tabla 1: *Pedagogías musicales de la primera mitad del siglo XX* (p.22)

Tabla 2: *Características de la Educación no formal* (p.30)

Tabla 3: *Hipótesis de trabajo planteada* (p.37)

Tabla 4: *Principales características de la IBA* (p. 39)

Tabla 5: *Ejemplo de filtro en objetos* (p. 53)

Tabla 6: *Los fundamentos de la experimentación y sus potencialidades didácticas* (p.67)

Tabla 7: *Fases de la futura investigación* (p.75)

Tabla 8: *Cronograma* (p.77)

1 Introducción

La música del siglo XX supone un punto de inflexión en la Historia de la Música, tanto por el devenir de los estilos, como por las estéticas que subyacen a las maneras de hacer música.

Dentro del vasto campo de músicos interesados en buscar nuevas formas de abordar el lenguaje sonoro, la figura de John Cage (1912-1992) adquiere una relevancia singular por sus innovaciones así como por las nuevas formas de creación posteriores que tienen origen en algunas de sus composiciones, diversificándose éstas en otras corrientes y conformando los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo que atañe a esta investigación.

El ámbito educativo no ha implantado de forma sistemática el trabajo experimental que suponen estas 'músicas' pese a la magnitud de las aportaciones creativas, lúdicas e interdisciplinares de las mismas. Por ello se presenta esta propuesta en forma de proyecto de innovación dispuesto a replantear y reconsiderar el trabajo de aula dentro del área de la Educación Artística.

En este trabajo se indaga en la figura de Cage y en el potencial didáctico que su filosofía y su legado puede aportar a los procesos de enseñanza-aprendizaje en las Escuelas de Primaria. El objetivo de este proyecto es analizar la obra de Cage por medio de una de sus composiciones, para extraer los principios compositivos que la integran como fundamentos de la experimentación musical. Este análisis y su posterior tratamiento será susceptible de ser trasladado a la Educación como experiencia piloto.

La investigación y la innovación no pueden abrirse paso en los centros educativos sin propuestas de cambio y mejora que actualicen los fundamentos de la enseñanza en general y los de la Educación Artística en particular; permitir fórmulas metodológicas novedosas, que tienen su raíz en el pasado siglo XX, constituye una opción válida para abordar los contenidos educativos desde un enfoque práctico, colaborativo e interdisciplinar, tal y como en este trabajo se expondrá.

1.1 Justificación del tema

El siglo XX es quizá uno de los momentos más prolíficos de la historia desde el punto de vista de los movimientos y corrientes artísticas, sucediéndose y simultaneándose éstas de manera vertiginosa y diversificada¹. El auge de los medios de comunicación de masas en estas postrimerías, así como la aparición de los sistemas de grabación y reproducción de música, unido a las nuevas ideas estéticas, sientan las bases de distintas formas de entender el hecho sonoro, propiciando la composición en pos de la experimentación.

Uno de los detalles más interesantes de muchos de los movimientos artísticos del pasado siglo reside en su carácter interdisciplinar, al aunar las posibilidades de la música y de la imagen, tal y como se advierte en el desarrollo de este trabajo al tratar movimientos como *Fluxus* o *Happening*. Además, en muchos casos estas corrientes se presentan de manera más tangible al público, involucrándolo en las intervenciones y haciéndolo tomar conciencia de la experiencia sensorial por un lado; rompiendo la tradicional barrera entre música culta y masa social por el otro.

Las experiencias en este ámbito, dentro del desarrollo de la Educación Artística, han sido puntuales y todavía hoy siguen siendo desconocidas para la mayoría de la sociedad (Marco, 1999; Varela, 2005), ello pese a que “no es posible abordar la composición en la educación², sin una visión pluralista de todo lo que abarca la composición musical” (Glover, 2004, p.28).

En este trabajo se entenderá el término 'música contemporánea' no como música actual propiamente dicha, sino siguiendo la definición de Menger, como aquella que “designa sistemáticamente todas las obras e investigaciones formales y acústicas

¹ Un ejemplo de esto los constituyen las Vanguardias de comienzos de siglo, las cuales obligan a apuntar movimientos como el Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo o Futurismo. Expresionismo, Neoclasicismo, Impresionismo o Nacionalismo son otros ejemplos que coinciden no sólo en la producción de músicos contemporáneos, sino incluso en el desarrollo de trayectorias individuales. Fenómenos más puntuales en lo estrictamente musical se amparan en términos como Atonalismo, Dodecafonismo y Serialismo para desembocar en otros que aquí nos ocuparán de manera más específica, como son la Indeterminación, la Aleatoriedad, el Minimalismo, *Happening*, *Fluxus* y *Performances*.

² Tal y como muestra el Real Decreto 1513/2006 de 7 de diciembre de Enseñanzas Mínimas, la composición constituye una de las facetas musicales a abordar dentro del Curriculum de Educación Artística para la etapa de Educación Primaria.

nacidas de las rupturas más o menos completas con la tradición tonal, hayan tenido lugar hace 40 años o anteayer, hayan muerto o no sus creadores” (1983, p.229).

A pesar de la escasa aparición de la música contemporánea en las experiencias de enseñanza aprendizaje, un hecho que justifica su presencia en primera instancia viene de la mano de un reciente estudio realizado por Urrutia, quien afirma que el uso de la música contemporánea en la Educación Musical desde los primeros cursos sienta las bases de una “enseñanza práctica, activa e inclusiva” (2012, p.2), posibilitando la máxima de 'música para todos', tan presente en el Curriculum de Educación Artística de nuestro Sistema Educativo.

Que la música siga formando parte de la alta cultura de una sociedad iconoclasta y decimonónica³, pone de relieve la necesidad de implantar una pedagogía musical más cercana a la manera de entender el mundo de los más pequeños, por medio de conceptos que pueden definir la propia vida: la 'indeterminación' y 'aleatoriedad'⁴, siempre en relación con las ideas estéticas que aleccionan arte y cotidianidad.

En estas postrimerías en las que la creatividad se presenta como una virtud capaz de detectar los problemas de una sociedad en crisis y el arte como alimento del espíritu⁵, “todavía no se sabe lo suficiente sobre cómo desarrollar los poderes creativos de los niños [y niñas] en la música”, y tal y como afirma Glover, “es aquí donde se necesita investigación” (Óp. Cit., p.29); en el desarrollo del trabajo se tratará de arrojar luz en este sentido.

³ Estudios como los de Bourdieu relacionan la influencia del capitalismo cultural en la reproducción social del hecho musical. El autor interpreta el uso del arte por las diferentes fracciones de clase como indicador que marca los diferentes accesos al capital simbólico de códigos culturales adquiridos (Hormigos, 2008, p.73).

⁴ Estos conceptos surgen como oposición al entramado de complejidades al que se veían sometidos los intérpretes, consecuencia de la evolución del lenguaje musical, en el que todos los aspectos de la música estaban definidos. La indeterminación de algunos parámetros musicales, así como la acción del azar en otros, escapan al control del compositor, al igual que ocurre naturalmente en determinadas situaciones y sucesos del día a día, de ahí la relación de estos conceptos con el devenir inexorable de acontecimientos.

⁵ Para realizar esta afirmación nos remontamos a la Antigüedad Clásica de la mano de Platón y su *República*, donde la acepción “música” representa “toda educación espiritual” (Platón, 1986, p.186).

2 Fundamentación teórica

Para elaborar un marco teórico satisfactorio con la temática que aquí se presenta, es necesario trazar tanto la evolución de la música dentro de las corrientes de vanguardia del siglo XX, como la situación que la Educación Musical ha experimentado en paralelo a este desarrollo de la composición.

Versar sobre la realidad educativa y artístico-musical implica tener en cuenta las actividades artísticas comunes en nuestros días así como los escenarios sociopolíticos y económicos donde éstas se insertan (López Cano, 2006), ejercicio harto complicado teniendo en cuenta que los fenómenos musicales que se documentan pertenecen a circunstancias espacio-temporales dispares: Norteamérica en conjunción con Europa; del Dadaísmo de los años 20 a la Digitalización del siglo XXI.

Para trazar de forma satisfactoria y contextualizada el discurrir histórico de Cage, se pondrán en relación los conceptos de 'Modernismo' y 'Posmodernismo', puesto que el compositor se encuentra a caballo entre estos dos momentos estéticos. De igual manera, para compendiar los movimientos estilísticos y formales que tienen lugar con el desarrollo del siglo XX, se recurrirá a los términos de 'migración' y 'convergencia' (Cristiá, 2012), con el fin de tipificar las relaciones establecidas entre las distintas corrientes de creación musical, así como entre la música y el resto de las artes.

2.1 Caldo de cultivo: la Posmodernidad

Tratar la posmodernidad implica, necesariamente, hacer referencia al Modernismo, pues constituye un elemento imprescindible para la comprensión de lo posmoderno (Tylor y Winquist, 2002; Pasler, 2013).

Una definición relacional entre ambos periodos históricos nos lleva a afirmar que el Posmodernismo “cuestionó las certezas asumidas por el Modernismo, sus bases sociales y sus objetivos. Estos incluían la fe en el progreso, la verdad absoluta, el énfasis en la forma y el género y la renuncia a la alienación desde una función social y explícita del arte” (Pasler, *Ibíd.*). Así, el Posmodernismo pone en duda estas certezas al adoptar “una nueva sensibilidad basada en el eclecticismo, la ironía, lo ameno, lo débil, lo hipercomplejo, lo mínimo [...]” (Alonso, 2012, p.8).

Si bien John Cage es contemporáneo de ambas dialécticas, debe ser considerado posmodernista, tal y como apunta Pasler, al haber cuestionado el concepto de 'artista' y el de 'genio' (Op. Cit.), así como el de 'creación' con su negación de estructura (Fubini, 1994, p.140).

La excesiva especialización del arte durante el Modernismo limitaba el disfrute y la creación a aquellos con suficientes recursos para soportar la experimentación e innovación tecnológica (Pasler, Op., Cit.) de ahí uno de los puntos de ruptura del Posmodernismo al abogar por la discontinuidad por encima de la continuidad, la diferencia por encima de la similitud y la indeterminación por encima de la razón lógica (Harvey, 1989, p.43), materializándose estas oposiciones en experiencias anti música, en el nuevo interés por otras culturas⁶, así como en la búsqueda de otros lenguajes y en una concepción más amplia del hecho sonoro que abarca tanto el espacio como a la propia partitura gráfica.

La oposición Modernismo/Posmodernismo responde al devenir cíclico de la historia de los movimientos artísticos enfrentados, encontrando similitudes con otras oposiciones, como la del Clasicismo vs Romanticismo o la de *Ars Antiqua* vs *Ars Nova*, por citar algunos ejemplos evidentes. Sin embargo, muchos aspectos del Posmodernismo tienen sus antecedentes en el Modernismo, tomando como referentes el Dadaísmo y el Futurismo del contexto parisino, al tomar prestados sus 'objetos encontrados', que tomados de forma casual de la realidad cobran un valor simbólico de necesidad⁷ (Lanza, 1980, p.119). Otras prácticas como el *collage*, la yuxtaposición o las citas⁸ se remontan a largas tradiciones en la Historia de la Música (Pasler, Op. Cit.).

⁶ Este interés también surge como forma de romper con la tradición occidental que enmarca todos los acontecimientos de la historia del arte y la cultura (Pasler, Op. Cit.).

⁷ Citaremos aquí al más célebre de esos objetos con la obra por antonomasia de Marcel Duchamp: *La fuente* (1917).

⁸ Estas técnicas tienen en común la adición de materiales al discurso artístico: en el caso del *collage*, la incorporación viene de la mano de elementos dispares, que en conjunción componen el objeto artístico; la yuxtaposición consiste en la confrontación de los materiales, produciéndose una tensión entre ellos, bien por sus valores, sus colores o sus formas; en las citas el material incorporado se toma prestado de la tradición. Todas estas reelaboraciones, en los compositores de posguerra, persiguen propósitos conceptuales, utilizando las evocaciones para cargarlas de un significado que de otra forma no sería transmisible (Burkholder, Grout y Palisca, 2008, p. 1034).

En la esfera musical, el Posmodernismo cuestiona la autonomía de la música por “prácticas intermedias que se sitúan entre distintas disciplinas, en un espacio de interferencia e hibridación que provoca una desarticulación y reconfiguración continua de las mismas” (Kaiero, 2007, p.256). Pasler (Op. Cit.) diferencia este Posmodernismo ecléctico, que incluye materiales de discursos dispares, tanto de aquel que tiene como principal característica cuestionar las certezas asumidas por el Modernismo como del que surge al abrazar el pasado musical más tradicional.

Entre las experiencias que ilustran el Posmodernismo más ecléctico podemos traer a colación *Musicircus*, donde Cage entra dentro de esta categoría ecléctica al desplazar la acción de crear del compositor al propio público⁹, denominando esta acción como 'anarquía inteligente' (Pasler, 2013). Tal y como afirma Vásquez, “la lógica de cada práctica se ve forzada por las divisiones del lenguaje y las compartimentaciones de esferas y valores dispares” (2005, p.144).

El contexto espacial ha determinado tanto el carácter como la percepción de los usos del Posmodernismo. Así, mientras en EE.UU y Gran Bretaña estos usos se han asociado a los nuevos movimientos sociales en defensa de las minorías contra la hegemonía de la identidad blanca, positivista, masculina y occidental, en Europa adoptaría tintes neoliberales e individualistas negándose así cualquier referencia progresista (Alonso, Ibídem, p.13).

La realidad multiforme del fenómeno posmodernista merece una disertación más extensa, que abarque tanto aspectos históricos, filosóficos y sociológicos, como los estrictamente artístico-musicales, de manera amplia y satisfactoria. Debido a la complejidad de tal empresa, con el mero esbozo de estas líneas se pretende tomar conciencia de sus múltiples dimensiones y determinar un punto de partida que permita reconstruir el escenario musical de John Cage en relación a sus contemporáneos.

⁹ En 1968 Barthes señaló este fenómeno como “la muerte del autor” al reflexionar acerca de la responsabilidad compartida en la autoría de una creación entre el propio creador y el público (Pasler, Op. Cit.).

2.1.1 El mundo antes y después de Cage: migraciones y convergencias

La cultura musical estadounidense de la primera mitad del siglo XX se caracteriza por una falta de tradición propia. Díaz (1974), para personificar esta falta de tradición, unida a las circunstancias que propiciaron el transvase de intelectuales inmigrantes procedentes del Viejo Continente, habla de *El rapto de Europa* por Norte América, como forma de escenificar el encuentro entre tradición y modernidad, el sincretismo entre lo nuevo y lo viejo¹⁰.

Para contextualizar el discurrir histórico de Cage pondremos en relación sus circunstancias con las de sus contemporáneos, tal y como se ha señalado anteriormente. La complejidad de las relaciones establecidas entre los artistas del siglo XX, así como entre sus distintas producciones, nos lleva a tipificar los fenómenos artísticos que se suceden dentro de las categorías de 'migración' y 'convergencia' (Cristiá, Op. Cit.). Hablaremos de migración si un determinado elemento, técnica o temática confluye de un arte a otro, o entre la producción de un/a artista a otro/a; con convergencia, nos referiremos a la confluencia de dos o más artes en una misma obra.

Los movimientos artísticos que contemplamos responden a la categoría 'experimental', entendiendo con ello no sólo aquellos cuyos principales rasgos son la ruptura y el empuje vanguardista, sino, siguiendo a Dibelius, los que además “van un paso más allá en lo que respecta a su grado de excentricidad, sorpresa, marginalidad, oposición frente a todo lo conocido, afán de provocación, y finalmente, radicalismo” (Op.Cit., p.377). Además, un acto experimental es aquel de cuyo resultado no puede tenerse certeza; aplicando esto a la ejecución musical, podemos afirmar que una composición imprevisible es única (Ibídem, p.175).

Hablar de la música experimental de Cage nos obliga a distinguir entre las siguientes facetas creativas del compositor:

¹⁰ “Los particularismos de los emigrantes se funden en el «crisol» del continente para dar lugar a un tipo de hombre nuevo que conjuga las virtudes de los distintos pueblos europeos sin sus limitaciones y diferencias” (Ibídem, p.312).

- a) Composición con series y patrones rítmicos predeterminados.
- b) Inclusión de fuentes extrañas de sonido/ruido¹¹ y aparatos de uso cotidiano.
- c) Preparaciones y deformaciones del timbre.
- d) Nuevas formas de interpretación de instrumentos tradicionales.
- e) Introducción de parámetros indeterminados y aleatorios.
- f) Uso de símbolos gráficos y notación polisémica.
- g) Utilización de cintas y aparatos electroacústicos.
- h) Unión de elementos cinematográficos, teatrales, de la danza, *happenings*.
- i) Inclusión de textos, recursos fonéticos, grabaciones radiofónicas.
- j) Nuevas consideraciones en la interpretación solista.
- k) Reinterpretación de los conceptos de emisión y recepción en la creación musical.

A continuación se trazará una retrospectiva de la trayectoria profesional de Cage señalando las aportaciones más transgresoras del artista.

Los inicios

John Cage nació el 5 de septiembre de 1912 en Los Ángeles. Bien podríamos declarar que su talento para las innovaciones se vio favorecido por el hecho de que su propio padre fuese inventor, ya que construyó uno de los primeros submarinos que entró en funcionamiento (Ross, 2009, p.452).

En lo que respecta a su formación, 1934 podría ser señalado como el año '0' en la carrera musical de Cage¹², momento de su encuentro con Schoenberg (1848-1921)¹³. Tomar como referente a Schoenberg y como punto de partida su técnica dodecafónica

¹¹ Son muchas las acepciones del término: en relación a la física acústica el ruido es definido como la falta de periodicidad en la longitud de onda que imposibilita percibir una frecuencia constante; de forma más genérica se considera ruido a todo aquel sonido que perturba en un contexto y situación determinada. John Cage en conferencias como “El futuro de la música: Credo” (1937) ya adelantaba algunas cuestiones relacionadas con la percepción del ruido como fenómeno musical de pleno derecho. Su pensamiento en torno al fenómeno cobra vida en su producción, tal y como se apreciará al versar sobre algunas de sus obras.

¹² Previamente el compositor había viajado por Europa y “coqueteado” con varias artes; su primera instrucción musical vino de la mano de Richard Buhling y posteriormente de Henry Cowell, con quien estudió música folk no occidental y música contemporánea en el *New School for Social Research* (Pritchett, Kuhn y Garrett, 2013).

¹³ La importancia de este hecho radica en que el propio Cage decidió consagrar su vida a la composición como resultado de ese encuentro (Pritchett et al., 2013).

nos lleva a afirmar que John Cage, desde sus inicios, expresó su desprecio por el sistema musical tradicional y por sus convenciones (Ross, ibídem, p. 453).

Con las primeras composiciones de Cage se produce la migración de un método, en este caso del Dodecafonismo. Estas composiciones se traducen en títulos como el de *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon* (1934), donde el compositor utiliza series de hasta 25 notas¹⁴.

La fórmula de *Solo con Acompañamiento Obligado de Dos Voces en Canon* funciona como reminiscencia de los procedimientos compositivos del *Ars Nova* o de Bach (1685-1750), también en línea con las poéticas y estéticas de Schoenberg y Webern (1883-1945) en el Dodecafonismo temprano. Es decir, esta primera pieza del compositor americano sigue las tendencias de la Segunda Escuela de Viena y está lejos todavía de las 'rupturas' del Cage de la posguerra como se advertirá a continuación.

Ruidos

Las primeras invenciones del compositor tuvieron lugar en Seattle, mientras trabajaba como bailarín acompañante y profesor en la *Cornish School of the Arts*. A través de la danza, Cage vislumbró la idea de escribir música para instrumentos de percusión usando a los bailarines como músicos. Contempló la inclusión de bailarines como una expansión de la composición e introdujo también 'ruidos' que hasta el momento habían sido considerados como anti musicales, entre ellos botes de hojalata y líquido de frenos usados como tambores (Pritchett et al., 2013). Estos eventos, además, fueron integrados junto con fuentes sonoras más exóticas, como instrumentos balineses, japoneses e indios, convergiendo así la danza y la ejecución musical, además de con lo extramusical y descontextualizado, con lo particular y más etnomusical.

¹⁴ A la impresión de este trabajo le acompaña una compilación de audiciones representativas de la obra de Cage en soporte de disco compacto.

Piano Preparado

John Cage va un paso más allá de la experimentación sonora con un acontecimiento que tuvo lugar en 1938, cuando un problema de espacio, consistente en la imposibilidad de albergar en un pequeño *hall* a un conjunto de músicos, le lleva a concebir un piano como una orquesta de percusión: el compositor introdujo entre las cuerdas del instrumento objetos como tuercas y tornillos, modificando así el timbre de cada sonido; al percutir una tecla, con el consiguiente golpeo del macillo a la cuerda, el sonido resultante es sensiblemente diferente al golpeo del macillo en otra cuerda que posee un objeto diferente. De ahí una gama tímbrica en un solo instrumento transformado, que además de suplir la falta de espacio, permite la interpretación de un único ejecutante. Esta invención es conocida como 'Piano Preparado' y dio lugar a una serie de composiciones posteriores como *Bacchanale* (1940); todas ellas fueron reconocidas por la Fundación Guggenheim y la *National Academy of Arts and Letters*, recibiendo sendos premios en 1949, al haber “extendido las fronteras del arte musical”¹⁵ (Pritchett et al., *Ibíd.*).

Los métodos de composición

El compositor americano, durante los años 40 había desarrollado un método de composición que permitía adaptar cualquier material en sus trabajos: estableció unidades de tiempo basadas en cálculos numéricos precisos para cada composición, lo que conformó de manera predeterminada la forma musical que tendría cada obra; como sugiere Morgan: una “estructura de valores abstractos” (1999, p.380). A pesar de la minuciosidad en el cálculo de la estructura y en la elección de los materiales, la relación entre estas estructuras y estos materiales era indeterminada, como él mismo subrayaba al hablar de *Sonatas e Interludios* (1946-1948): “los materiales, las preparaciones que realiza el piano fueron elegidas de igual forma que uno elige las conchas que coge mientras camina por la playa” (Cage, 1961, p.19). Es necesario, pues,

¹⁵ Otras innovaciones en lo que a recursos instrumentales se refiere nos lleva a señalar aquí invenciones mecánicas surgidas en el siglo XX como el *intonarumori* de Luigi Russolo y el fonógrafo a velocidad variable, éste último usado en composiciones de Cage, como se verá a continuación. Otros nuevos instrumentos fueron los de naturaleza electrónica, como el telharmonium (1906), el theremin (1920), las ondas Martenot (1928) o el órgano electrónico Hammond (1929).

comenzar a versar acerca de la indeterminación, lo que más tarde desembocará en el concepto de azar.

La indeterminación

Toda música puede ser considerada indeterminada en la medida en que no existe un control absoluto de todo lo que ocurre en la ejecución y una interpretación nunca es exacta a otra (Marco, 2002, p.353). Así, la indeterminación puede ser definida como el uso intencionado del azar en la composición o en la interpretación (Morgan, 1999, p.379), o siguiendo a Cope, como “cualquier proceso cuyo resultado es imprevisible con respecto a uno o varios de sus parámetros” (1997, p.161); en este sentido, Cage, ya a comienzos de los años 40, anticipaba la indeterminación con obras como *Living Room Music* para percusión y cuarteto vocal, donde las partes para percusión pueden ser interpretadas en cualquier objeto o elemento arquitectónico, proporcionando a los intérpretes ciertas dosis de libertad al tener que tomar decisiones sobre la interpretación¹⁶.

En 1949 Cage viaja a París y conoce a Pierre Boulez (1925). Rápidamente ambos se sintieron atraídos por los métodos compositivos del otro: Cage por la carencia de finalidad expresiva en la música serial de Boulez; Boulez por las estructuras proporcionales que en ese momento usaba Cage (Morgan, Op.Cit., p.391). Pese a que el serialismo integral se opone en su fundamentación a la indeterminación, siendo el primero de estos métodos racional y el segundo intuitivo; sistemático y arbitrario respectivamente, la gira europea que Cage realizó en 1954 estimuló no sólo a Boulez, sino también a Karlheinz Stockhausen (1928- 2007) a trabajar con el serialismo integral de forma más “libre e intuitiva” (Morgan, *Ibidem*, p.391). La migración de la idea de indeterminación supone aquí un hito entre artistas de contextos diferenciados con

¹⁶ No olvidemos que hasta este momento eran los compositores quienes definían todos y cada uno de los parámetros de la interpretación, llegándose a concretar exhaustivamente la totalidad de los elementos musicales: melodía, ritmo, dinámica, forma e incluso textura en el serialismo integral, que en ese momento se consolidaba en Europa.

métodos dispares, dispuestos a compartir opciones y enriquecer su trabajo con planteamientos no convencionales¹⁷.

Silencio

En el desarrollo de la carrera artística de John Cage tuvieron lugar una serie de acontecimientos que lo llevaron a interesarse por la cultura india, su filosofía y su música¹⁸. A finales de los años 40, el compositor comienza a tener un gran interés por el silencio, lo que le lleva de la India a Japón; de las teorías hindúes a la cultura budista Zen (Pritchett et al., 2013). La influencia de la cultura oriental le lleva a adoptar posiciones cada vez más abiertas con respecto a la composición, siendo sus intervenciones progresivamente menores, dejando que el intérprete tome más decisiones y dotando de gran importancia la escucha de fenómenos acústicos casuales. Con *4'33''* (1952), Cage lleva la idea de silencio a su culmen, consistiendo la composición en cuatro minutos y treinta y tres segundos en los que un intérprete debe permanecer inmóvil frente a un piano, mientras los espectadores, atónitos, balbucean y se escandalizan, llenando de esta forma con su intervención el vacío de silencio que la obra de Cage representaba¹⁹. Como opina Whittall, la obra de Cage “puede, de algún modo, ser comparada con una *suite* de Bach o una sonata de Boulez al presentar la clase de desafío a la percepción de la que una personalidad fuerte y creativa podría estar orgullosa” (1999, p. 279).

Azar

A finales de los años 50 Cage realiza un cambio operativo en sus trabajos debido a su encuentro con el oráculo chino *I Ching*, un método de adivinación en el que las imágenes son seleccionadas aleatoriamente mediante el uso de monedas o tallos de

¹⁷ Con posteridad la relación entre estos músicos, especialmente entre Cage y Boulez, sufrió desencuentros que han pasado a la historia de la música por sus implicaciones en lo que respecta a la crítica musical. Una reciente entrevista a Boulez en *El País* constata estos hechos. Anexos (nº1)

¹⁸ Entre esos acontecimientos estuvo conocer a Gita Sarabhai en 1946, así como estudiar los escritos históricos y artísticos de Ananda K. Coomaraswamy y su introducción en los sermones del místico Meister Eckhart (Pritchett et al., 2013).

¹⁹ La única sugerencia que muestra la partitura es, además de la duración total de la misma - 4'33'' entre cada uno de sus tres movimientos-, la consigna de poder ser tocada por cualquier número de intérpretes (Morgan, Op.Cit., p.382).

aquilea²⁰. Esta forma de azar despierta su interés y le lleva a adoptar el mismo procedimiento para seleccionar sonoridades en sus composiciones (Pritchett et al., 2013). Algunos ejemplos basados en este método, como *Music of Changes* (1951), suponen una renuncia a la experiencia, los conocimientos previos y los juicios subjetivos del compositor (Dibelius, Op. Cit., p.379). El orden de eventos sonoros se convierte así en algo aleatorio y fuera del control consciente, contrastando este hecho con el intrincado proceso compositivo, el cual obliga a escoger cuidadosamente la composición de cada uno de los sonidos en función de la gráfica (Pritchett et al., 2013).

El interés por otras culturas, tan característico del Posmodernismo, constituye el punto de encuentro entre Cage y generaciones anteriores de músicos como Debussy; contemporáneos como Stockhausen; posteriores como *The Beatles*. La migración del interés por el exotismo y la meditación nos lleva, no sólo a relacionar la obra de Cage con artistas concretos, sino también a establecer una relación causa-efecto con movimientos como el *Minimal*²¹. De igual manera, el interés de John Cage por la escucha de fenómenos acústicos casuales supone un antecedente del *Fluxus*²² y del *Happening*²³, siendo el pionero en desdibujar los límites entre música, arte y vida (Burkholder, Grouty y Palisca, 2008, p.1029).

²⁰ En función de la combinación resultante entre caras y cruces se interpretará un mensaje u otro.

²¹ El término *Minimal* denota el uso de mínimas cantidades de material en lo que respecta a las artes visuales; el *Minimal* en música implica también el uso de mínimos recursos compositivos, siendo muy variadas las técnicas empleadas: silencios, música conceptual, trabajos de brevedad, continuidades o repetición de fases y patrones con pequeñas variaciones (Cope, Op. Cit., pp. 216-221). De nuevo citamos aquí la obra *4'33"*, pues su estatismo permite señalar a Cage como precursor de este movimiento en lo que a la música se refiere. La repetición tan característica del mantra fue absorbida por Occidente si no para intentar evitar el paso del tiempo, al menos, para neutralizarlo y disimularlo, tal y como sostiene Dibelius (Op. Cit., p. 434).

²² El fundador de *Fluxus* fue Georges Maciunas (1931-1979), quien defendía la práctica del arte como experiencia cotidiana del espectador (Ferrer, 1993, p.4). Nuestro protagonista, John Cage, ya se adelantaba a esta idea al realizar afirmaciones como la siguiente: el oyente que al escuchar su música considere ésta una experiencia significativa, "pronto se dará cuenta de que el oído recibe cuanto suena en la vida cotidiana con alegría y satisfacción" (Dibelius, Op.Cit., p. 179).

²³ La composición de Cage *Black Mountain Piece* (1952) puede ser considerada "el primer auténtico *happening*" en palabras de Ross, al ser el público el propio intérprete de la obra, quien debe realizar acciones musicales o extramusicales (Op.Cit., pp.456-457).

Notación indeterminada

También las convergencias interdisciplinares en las obras más maduras de Cage merecen especial atención por su innovación. En lo que respecta a la notación musical, Cage la concibió como una forma libre que puede poner de relieve la habilidad e ingenio del compositor²⁴, compartiendo, con algunos de sus contemporáneos, la idea de que la composición musical debía aprender más de los artistas visuales que estaban trabajando con el expresionismo abstracto en Nueva York a mediados de siglo (Morgan, Op.Cit., p. 385). En composiciones como *62 Mesostics re Merce Cunningham* (1971) para voz sin acompañamiento, un texto adopta una suerte de partitura en la que la combinación de tamaños y espesores de las letras informan al intérprete de cómo recrear la sonorización. Estas composiciones dieron lugar a un género de invención propia: el *mesostichon*, basado en juegos visuales con números y letras que más tarde se transforman en juegos auditivos. Lo interesante de estas recreaciones sonoras reside tanto en su carácter lúdico como en el principio constructivo que revelan, donde para pasar de lo textual a lo musical se necesita la acción de un intérprete que dote de vida la composición.

Espacios literarios y sonoros

Además de las convergencias con lo pictórico, en las composiciones de Cage confluyen aspectos literarios, los cuales aparecen imbricados con los estrictamente musicales de manera excepcional. Un ejemplo de esto lo constituyen composiciones como *Roaratorio* (1979), obra que entreteje la novela *Finnegans Wake* de James Joyce con los hipotéticos ruidos presentes en los espacios en los que se desarrolla la historia. Para ello Cage tuvo que grabar estos ambientes en la propia Irlanda, escenario de la novela, elaborándolos después en forma de pieza radiofónica²⁵ (Dibelius, Op.Cit., p. 384).

²⁴ De hecho, tal y como afirma Morgan (Op.Cit., p.384), “sus partituras poseen un interés visual suficiente como para ser expuestas en alguno de los museos más importantes de Nueva York”.

²⁵ Esta composición bien podría ser entendida como un precedente inmediato del 'paisaje sonoro' de Murray Schafer (1933), músico sobre el que se versará más adelante en estas líneas de creación.

Electroacústica

Otra gran aportación del compositor la constituyen sus composiciones relacionadas con las innovaciones tecnológicas, las cuales se desarrollan *in crescendo* a lo largo de toda su carrera. Uno de sus primeros trabajos fue *Imagynary Landscape no.1* (1939), donde Cage utiliza un fonógrafo para transformar sonidos grabados a velocidades cambiantes. Composiciones como *Credo in Us* (1942) incluyen partes para tocadiscos y radio; la obra sugiere deconstruir la música de los 'clásicos'²⁶, por ejemplo obras de Beethoven (1770-1827) o Sibelius (1865-1957). Otro ejemplo, casi dos décadas más tarde, lo constituye *Cartridge Music* (1960) obra compuesta de manera electrónica en directo, donde los intérpretes deben mover grandes objetos como mesas y sillas a los que les ha sido incorporado un micrófono; el sonido es amplificado y transmitido mediante altavoces a la audiencia (Morgan, Op.Cit., p. 497).

A lo largo de su trayectoria son múltiples las obras de Cage relacionadas con la vanguardia tecnológica. Un elevado número de músicos utilizaron composiciones de esta naturaleza, por lo que cabe versar de migración de nuevo entre Cage y Stockhausen, Boulez, Varèse (1883-1965) o Berio (1925-2003) por citar sólo algunos ejemplos.

Escritos

La influencia de Cage en todos y cada uno de los ámbitos de la composición musical nos lleva no sólo a considerar en estas líneas sus aportaciones musicales, sino que obliga a referir su faceta como escritor y conferenciante. Una de sus intervenciones especulativas fue “El futuro de la música: Credo”, conferencia que data de 1937, acontecida en Seattle, en la que el compositor expone la importancia del ruido como parte integrante del hecho sonoro y reivindica el cambio de percepción en la manera de concebirlo (Morgan, *Ibíd.*, pp. 379-380). En otra de sus conferencias llamada “Changes” y ofrecida en Darmstadt en 1958, el concepto de 'silencio' ocupa el eje central del discurso: Cage afirma que el silencio absoluto no existe y que en su lugar son los sonidos no intencionados los que llenan un vacío que brinda ocasiones a la

²⁶ Se consideran 'clásicos' no estrictamente a aquellos compositores contemporáneos del periodo clásico, sino de manera más genérica, a aquellos que forman parte del canon.

experiencia²⁷ (Burkholder et al., Op.Cit., 1033). Piezas como la ya señalada *4'33"* insinúan que "el silencio no es más que la apertura al sonido del ambiente y que existen siempre sonidos ambientales dignos de ser contemplados" (Burkholder et al., Ibídem, p.1030).

La fórmula del manifiesto supone a lo largo del siglo XX un *leitmotiv* de la mayoría de los movimientos de vanguardia y justifica versar de migración: *L'arte dei rumori* (1913) procedente del futurismo italiano, los innumerables manifiestos Dadá de Tzara, el de famosas Escuelas como la *Bauhaus* (1919) o el del movimiento *Fluxus* (1964) de Maciunas, son sólo algunos ejemplos.

Darmstadt

La ciudad de Darmstadt, después de la Segunda Guerra Mundial, se convierte en el centro neurálgico de toda la vanguardia musical del momento gracias a los cursos de música contemporánea que allí se desarrollan. Este acontecimiento supuso un nexo entre varias generaciones de músicos entre los que se encontraban Leibowitz (1913-1972), Messiaen (1908-1992) o Varèse en las primeras ediciones, así como Stockhausen, Boulez o Cage, de nuevo unidos, en las siguientes, junto con músicos que pertenecen a posteriores generaciones como Berio o Busotti (1931). La importancia de esta ciudad en la historia de la música radica, tal y como afirma Dibelius, en ser una fuente de influencia, enriquecimiento, inspiración e incluso provechosa y constructiva crítica para todos aquellos que allí se daban cita (Op.Cit., p.185).

Una vez expuestas de manera sintética cada una de las facetas creativas del compositor y las esferas en las que se desarrolla su producción, es posible vislumbrar el complicado entramado de características, concepciones e influencias que posibilitan hablar de Cage como un músico particularmente creativo. Tal y como expone Dibelius, "el camino de Cage se caracteriza por la renuncia cada vez más radical a todas las funciones que tradicionalmente se asignaban al compositor" (Op. Cit., p. 177).

²⁷ Cage llega a la conclusión escéptica de que el silencio absoluto no existe al experimentar en una cámara sin eco los sonidos de su propio sistema nervioso y de la circulación de la sangre (Cage, 1961, pp. 22-23 y 31-32).

“En un mundo donde cada vez abundan más los individuos que sólo buscan adaptarse e integrarse en la masa y donde las corrientes restauracionistas y conservadoras parecen estar extendiéndose por doquier, el espacio para estas posturas radicales, que además no irrumpen de forma violenta sino más bien con suavidad y sutileza, es cada vez más reducido. [...] los grandes modelos de esta incesante búsqueda por terrenos inexplorados o marginales conservan la validez y la influencia de siempre” (Dibelius, Op. Cit., p. 377).

John Cage es pionero de la relación existente entre “creación artística y vida” (Vásquez, 2005, p. 142), así, la apropiación de su obra por la Educación Artística supondría “una forma de hacer en franca relación con la vida [...] directamente en contacto con la sociedad humana²⁸” (Beuys citado por Ferrer, 1993, p. 33).

A continuación se expondrá la evolución de las corrientes didácticas en la Educación Artística lo largo del siglo XX, poniéndolas en relación al desarrollo de la música contemporánea para encontrar, así, los resquicios en los que construir puentes de unión entre la teoría y la práctica que permitan favorecer la innovación en este ámbito.

2.1.2 Evolución de las corrientes didácticas del siglo XX hasta nuestros días

A lo largo del siglo XX se produce una eclosión de pedagogos y pedagogías musicales (Gainza, 2003; Díaz, 2005), pero es a mediados de los años 60 cuando la música contemporánea se integra en estas pedagogías de la mano de músicos como Schafer (1933), Paynter (1928-1996), Schaeffer (1910-1995), Wuytack (1935) o Delalande (1941), quienes “proponen integral los principios, materiales y técnicas de los nuevos lenguajes musicales en todos los niveles y formas de la enseñanza musical” (Urrutia, Op. Cit., p. 16).

²⁸ Acerca de la relación existente entre música y sociedad, ya el teórico Adorno, quien también pasó por los cursos internacionales de música contemporánea de Darmstadt, manifestaba algunos peligros, y es que “cuanto más evidentes sean las proyecciones sociológicas sobre la música, más se alejan de ésta y más extrañas se vuelven para la propia música. Ahora bien, cuanto más profundamente se inmergen en los nexos específicamente musicales, más amenazan con volverse pobres y abstractos desde el punto de vista sociológico” (Fubini, Op. Cit., p.166).

La necesidad de sistematizar la enseñanza de la música se presenta en el siglo XX como una manera de entender el aprendizaje musical más allá de la habilidad instrumental y compositiva (Martínez, 2005, p.2); de forma sincrética, la música forma parte de la realidad del niño y la niña, de manera que la Educación Musical debía entenderse en una doble vertiente: educación para la música y educación a través de la música (Riaño, 2012, p.132).

Trazar la evolución de las corrientes didácticas del siglo XX obliga referir las pedagogías musicales basadas en métodos de enseñanza que abarcaron la primera mitad del siglo. Estas pedagogías pueden resumirse en la siguiente tabla (Gainza, 2004, pp. 74-81):

PERIODOS	AUTORES
Métodos precursores (1930-1940)	Maurice Chevais
Métodos activos (1940-1950)	Jacques Dalcroze
	Maurice Martenot
	Edgar Willems
	Justine Ward
Métodos instrumentales (1950-1960)	Carl Orff
	Zoltan Kodaly
	Shinichi Suzuki

Tabla 1: Pedagogías musicales de la primera mitad del siglo XX

Para versar de manera amplia y concisa acerca de la evolución de las corrientes didáctico-musicales en las últimas décadas es necesario contemplar el sin fin de espacios en los que se desarrollan teoría y práctica. Así como la ya mencionada ciudad de Darmstadt supone un punto de inflexión en la creación de los músicos de vanguardia de la posguerra, la Educación Musical se reconfigura en cada investigación y simposio, conformándose una realidad multiforme constituida por asociaciones,

instituciones, ciclos, publicaciones, entidades, fundaciones y un largo etcétera que obliga a referir la labor de grandes profesionales comprometidas con la educación²⁹.

A continuación, y con el fin de sintetizar las pedagogías que han introducido la música contemporánea³⁰ como medio de aprendizaje, se expone una relación de los autores más relevantes en este sentido³¹.

Murray Schafer (1933)

El entorno sonoro como parte intrínseca de la naturaleza supuso la principal preocupación para el compositor, escritor y educador canadiense Murray Schafer. Ese interés por tomar conciencia del entorno sonoro permite establecer un paralelismo entre Schafer y el propio Cage, pues ambos abogan por la sensibilización y experimentación en este sentido.

Sus inventos en el ámbito del 'paisaje sonoro' suponen su mayor aportación en la forma de entender la relación entre el hombre y el universo sonoro que le rodea. Este invento nace como un proyecto auspiciado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (Kasements, 1980, p.589).

La producción para niños de Schafer está más centrada en la creatividad y el modo de recepción que en la teoría y las habilidades (Kasements, Ibídem). Algunos de sus trabajos son *Limpieza de oídos* (1967), *El nuevo paisaje sonoro* (1969), *Cuando las palabras cantan* (1970) o *Rinoceronte en el aula* (1975), éste último dirigido a educadores musicales, donde reflexiona acerca de los objetivos de la Educación Musical y de cómo abordar su enseñanza.

²⁹ Maravillas Díaz, Julia Bernal, Francisca Dios, Andrea Giráldez, María Elena Riaño o Ana Lucía Frega son sólo algunos ejemplos de pedagogía musical en la esfera universitaria de nuestro contexto más cercano.

³⁰ Es necesario recordar que dentro de la categoría música contemporánea, delimitada conceptualmente al comienzo de este trabajo, incluíamos "(...) las investigaciones formales y acústicas nacidas de las rupturas más o menos completas con la tradición tonal (...)" (Menger, Op.Cit.).

³¹ Esta relación de autores supone tan sólo un primer esbozo hacia un compendio más exhaustivo en un trabajo posterior.

Pierre Schaeffer (1910-1995)

Continuando con las pedagogías innovadoras, el compositor, teórico, crítico y educador Pierre Schaeffer merece especial atención por sus aportaciones en el campo de la 'música concreta', consistente en la grabación y posterior tratamiento de sonidos, fruto de efectos naturales o artificiales.

En línea con Cage, su interés por los ruidos desembocó en 1948 en un “Concierto de ruidos” en la radio francesa como “una nueva oleada de interés en la legitimación del ruido y en la manipulación electrónica del sonido” (Urrutia, Óp. Cit., p. 20)

Su método de enseñanza se basa en la escucha dirigida, la cual repercute en la síntesis con el 'objeto sonoro' determinando su calidad (Mâche, 1980, p.586). De su producción como profesor podemos traer a colación su *Tratado de los Objetos Musicales* (1996) donde sistematiza este fenómeno de la escucha en cinco capítulos llamados “Hacer y oír”, “Correlaciones entre la señal física y el objeto musical”, “Objetos y estructuras”, “Morfología y tipología de los objetos sonoros y solfeo de los objetos musicales” y “La música como disciplina”. Este trabajo constituye una obra referencial como corpus teórico para toda persona interesada en conocer los mecanismos de la escucha en la más amplia dimensión musical.

John Paynter (1928-1996)

John Paynter supone, por antonomasia, el pedagogo que “mejor representa la visión integradora de las artes aparecidas en los últimos años del siglo XX” (Riaño, Óp.Cit., p.134).

El trabajo de Paynter se caracteriza por justificar el aprendizaje de la música contemporánea en el aula. Obras como *Oír aquí y ahora* (1972) y *Sonido y estructura* (1992) suponen dos hitos en la construcción de estas ideas.

La apertura de su pensamiento artístico-musical puede atisbarse en declaraciones como la que sigue a continuación:

Regrese directamente a los orígenes. Trate de olvidar todas las definiciones que hacemos de la música, el ritmo y la melodía. En esencia, la música trata de excitar con sonidos. No existe una ruptura tan grande entre la música actual y la del pasado. En verdad, no existe ruptura alguna. Todo lo que ocurrió fue que se incrementaron los recursos. Ahora hay más sonidos disponibles para hacer música y más maneras de utilizarlos. Busque algunos sonidos y trate de hacer música (Paynter, 1991, p.5).

Jos Wuytack (1935)

El pedagogo y músico Jos Wuytack es considerado el padre del 'musicograma'³², una suerte de partitura visual creada en 1971 que asocia el movimiento musical a imágenes que no necesariamente guardan una relación explícita con la música³³.

La unión de elementos visuales no convencionales en la didáctica de la música supone una innovación al posibilitar la lectura musical a los educandos más jóvenes³⁴.

Sus estudios se centran principalmente en los efectos del musicograma en las respuestas de los niños y niñas a la música, concluyendo que esta estrategia visual repercute en la mejor atención y asimilación de elementos musicales durante las audiciones (Wuytack y Boal, 2009, pp. 43-55).

François Delalande (1941)

En palabras de Riaño (Óp. Cit., p. 137) “los trabajos de Delalande constituyen un renacimiento de la educación musical orientado a la formación de edades tempranas”. Sus innovaciones se centran principalmente en el uso de la electrónica en el aula, especialmente en programas de sonido y composición, los cuales permiten versar de una “diversificación de prácticas de creación en el aula” (Delalande, 2007, p. 75).

El autor se posiciona a favor de la introducción de la música contemporánea en la formación musical, declarando que muchas de estas obras son más cercanas a la

³² Sistematizar su uso educativo es obra de Wuytack, pero a quien le pertenece el mérito experimental de la notación gráfica es a Morton Feldman (1926-1987) (Ross, Óp. Cit., 456) con *Projection* (1950-1951) obra para cuya interpretación diseñó diferentes tipos de notación que permitían tomar decisiones al intérprete dentro de unos límites preestablecidos (Morgan, Óp.Cit., p.385).

³³ Con relación explícita entendemos giros ascendentes o descendentes (relación de alturas) en cuya grafía no convencional existe un consenso generalizado en lo que respecta al trazo.

³⁴ Pese a que la producción de Wuytack no se centra en el uso de la música contemporánea en las aulas, la inclusión de esta metodología que aúna lo auditivo y lo visual justifica la aparición del autor en estas líneas.

realidad sonora de los más pequeños (Delalande, 1995) y atribuyéndoles a éstos, en su experimentación con las nuevas tecnologías, la labor de artesanos “ávidos por conocer los repertorios más variados” (Delalande, 2007, p. 75).

De su producción teórica como investigador rescatamos aquí *La música es un juego de niños* (Op. Cit), obra constituida por las investigaciones del *Groupe de Recherches Musicales* cuyo responsable era el propio Delalande; obra que, tal y como afirma Riaño, sienta las bases de una nueva filosofía de la Educación Musical (Op. Cit., 137).

Todas estas pedagogías suponen un importante acercamiento de la música contemporánea a las aulas educativas. A continuación se expondrá de qué manera y bajo qué experiencias esta música forma parte de la práctica educativa de los profesionales en la actualidad.

2.2 La experimentación sonora en el ámbito educativo: *ser o no ser*

La inclusión de actividades de enseñanza-aprendizaje musicales de naturaleza experimental en la Escuela Primaria supone una necesidad, tal y como expone Glover, en la medida en que “si no se proporcionan actividades de composición con final abierto [...] el maestro [o maestra] no será capaz de descubrir toda la magnitud de las habilidades de cada individuo” (Óp. Cit., p. 41). En este sentido, el propio Gardner apunta que “si durante la infancia, a los niños [y niñas] se les da la oportunidad de descubrir muchas cosas de su mundo y de hacerlo explorando serenamente, acumularán un «capital de creatividad» incalculable, del que podrán hacer uso a lo largo de su vida” (1993, p.31).

Urrutia (Op. Cit., pp. 96-97) sostiene en su estudio acerca de la música contemporánea³⁵ que su versatilidad posibilita los siguientes usos didácticos:

³⁵ A partir de las definiciones de música contemporánea (Menger, Óp. Cit.) y música experimental (Dibelius, Óp. Cit.) entendemos ambas acepciones como parejas, en la medida en que su aplicación didáctica sigue siendo, como apuntamos al comienzo de este trabajo, un fenómeno muy puntual en la labor de aula de los educadores (Marco, Óp. Cit., Valera, Óp. Cit.).

- Interpretación de notación gráfica por alumnado sin formación musical.

Esta facilidad para poder crear desemboca en la autorrealización, satisfacción e integración de todo el alumnado.

- Nueva interpretación de instrumentos tradicionales.

Descubrir nuevas sonoridades, sorprenderlos de forma inesperada con nuevos timbres, incrementa el interés de los educandos.

- Improvisación.

Posibilita un mayor desarrollo de la creatividad.

- Interpretación grupal

Dota de sentido el trabajo en equipo al compartir un objetivo común. Supone la creación de vínculos entre el alumnado.

También Díaz (2014, p.14) enuncia la necesidad de los docentes de “aprender a manejar nuevas herramientas y a escuchar y disfrutar de esta importante diversidad musical y artística que la sociedad contemporánea nos ofrece” y sugiere que este disfrute puede llevarse a cabo tanto como en el papel de docente, como en el de intérprete u oyente; continúa sentenciando que “como educadores [debemos crear] entornos participativos y de apertura, para que nuestro alumnado pueda ser crítico, disfrute y se integre en la sociedad en la que le ha tocado vivir”.

Pese a que la literatura existente reconoce el potencial de la música contemporánea como fuente de creatividad y disfrute, los estudios acerca de su uso ponen de relieve la brecha existente entre teoría y práctica. El tratamiento de la música contemporánea en el aula podría adoptar distintas dimensiones: bien como contenido explícito en sí mismo al abordar el estudio de la música del siglo XX, o bien de manera transversal como procedimiento o pauta de creación en el aula, siendo entonces un recurso; una sistematización del procedimiento a la hora de aplicar la música contemporánea en educación posibilitaría, asimismo, versar sobre una metodología de aprendizaje.

Cureses afirma que la didáctica de la música contemporánea se ve condicionada por la falta de “solidez de las investigaciones pertinentes en esta área” (1998, p. 215).

Rescatamos aquí algunas de las dificultades³⁶ que la autora señala a la hora de trasladar la música contemporánea a las aulas (Ibídem, pp. 219-220):

- a) No existen “materiales didácticos de actualidad y efectividad probada”³⁷.
- b) Los espacios dedicados a la didáctica musical contemporánea son “a todas luces insuficientes”.
- c) La bibliografía reserva “tan sólo unas líneas al ámbito contemporáneo”.
- d) “No existe un repertorio suficientemente amplio” de música impresa adecuada y asequible.
- e) La terminología específica de la música contemporánea, las nuevas sonoridades así como la técnica vocal e instrumental entrañan una serie de “dificultades técnicas”.

Una investigación más reciente en el ámbito de la didáctica de la música contemporánea (Urrutia, Op. Cit., p. 265) apunta la “desconexión [existente] entre la música contemporánea y la educación musical” realizando la siguiente reflexión en torno a este hecho:

La presencia mayoritaria de la música de consumo, ampliamente difundida por los medios de información y de comunicación junto con el desarrollo de una percepción auditiva tonal, el uso de los parámetros musicales de la manera convencional en el lenguaje tradicional y el cultivo de la música clásica histórica, ya asimilada, no favorece la aceptación de la música contemporánea, que se mueve con una gran libertad en el uso de los parámetros musicales y exige un cierto esfuerzo de escucha porque contiene novedades. Es mucho menos difundida en los medios y, en consecuencia, mucho más desconocida para el gran público. La música contemporánea “compite” con la música clásica anterior al siglo XX y con la música

³⁶ Se plasma en estas líneas una selección de las dificultades que Cureses apunta, puesto que otras han sido paliadas en el tiempo desde el momento en que la investigadora escribe el artículo relativo a las mismas. Así, los medios audiovisuales que la autora señala como escasos e insuficientes han experimentado un nuevo auge en las aulas como infraestructura básica (el ejemplo más notable es el de la PDI). Otra de las dificultades apuntadas por la autora hace referencia a los problemas derivados de encontrar materiales sonoros grabados; hoy, internet nos brinda una infinidad de posibilidades configurándose como ventana abierta a estos materiales.

³⁷ Publicaciones más recientes como *La audición musical en la Educación Infantil* (Malagarriga y Valls, 2003) suponen un hito al incluir autores contemporáneos como Chick Corea (1941) o el propio John Cage dentro del repertorio de audiciones a realizar en la etapa educativa de Educación Infantil.

de consumo (la música moderna y la música tradicional) y se difunde en foros especializados bajo la sombra del gueto (Ibídem, p.265).

Aunque las autoras referidas señalan, en términos generales, una desafección por la didáctica de la música contemporánea en los centros educativos, los intentos de difusión y normalización en el imaginario colectivo son evidentes. Así, la creación musical contemporánea ha experimentado un gran auge gracias a las instituciones que le dan soporte y cobertura. Entendemos estas instituciones como nuevos contextos de aprendizaje en la medida en que existe una voluntad de transmisión y en la medida en que sus eventos, ciclos, exposiciones y publicaciones poseen una importante dimensión educativa al dar a conocer tanto las obras, como los autores y autoras que suponen una referencia cultural en lo que a la creación artístico-musical contemporánea se refiere. Se exponen a continuación cuáles han sido las consecuencias más notables de la 'nueva música'³⁸ en relación a diversos contextos educativos.

2.2.1 La educación no formal: los espacios de arte como agentes educativos en favor de la música contemporánea.

Entendemos dentro del ámbito de la educación no formal “toda actividad educativa organizada y sistemática que, fuera de los currículos establecidos en la enseñanza reglada, puede realizarse dentro o fuera de los marcos institucionales educativos, cuyos objetivos de formación complementan los adquiridos en otras modalidades educativas y forman redes de aprendizaje continuo y permanente a lo largo de la vida de cualquier persona” (Riaño, 2008, p. 43).

Las características de esta modalidad educativa se reflejan en el siguiente cuadro (Riaño, Ibídem):

³⁸ Con este término Cage designa una música “libre respecto a la memoria y la fantasía de quien la escribe”, y según el autor esto es posible con la música experimental; con la música compuesta en base a procedimientos aleatorios en la composición e interpretación (Vinay, G., 1986, pp. 150-151). Generalizamos el término para referirlo a cualquier actividad artística que salga de los cauces convencionales con propuestas innovadoras.

CARACTERÍSTICAS DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL

- **Es una actividad educativa, organizada y sistemática.**
- **Forma parte del conjunto de procesos, medios e instituciones específica y diferenciadamente diseñados en función de explícitos objetivos de formación o de instrucción.**
- **Está fuera del marco educativo del sistema oficial, es decir, es ajena a los currículos de la enseñanza reglada.**
- **Evoluciona paralelamente a los acontecimientos históricos y políticos de cada país.**
- **Puede estar planteada desde la propia escuela como complemento al currículo oficial o fuera de ella.**
- **Cada vez es más demandada por la sociedad civil.**
- **Es accesible a cualquier edad, de forma que contribuye a la formación integral y permanente de las personas.**

Tabla 2: Características de la Educación no formal

Teniendo en cuenta esta definición y estas características de la Educación no formal, se subrayan, a continuación, una serie de iniciativas de actividad artístico-musical en este ámbito, donde se llevan a cabo acciones innovadoras en lo que a la creación contemporánea se refiere³⁹.

2.2.1.1 Asociaciones

Uno de los primeros eventos relacionados con la difusión de la música contemporánea en la esfera educativa no formal nos obliga a referir la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (desde ahora A.C.S.E.). La fundación de este grupo de compositores en 1976, entre los que se encontraban un gran número de músicos de la llamada 'Generación del 51', supuso un notable impulso a favor de la música contemporánea con la edición de materiales para la iniciación y perfeccionamiento en este ámbito. Es de resaltar aquí la voluntad de estos compositores por imbricar la

³⁹ Lejos de querer enumerar todos y cada uno de los eventos o acciones que repercuten en la didáctica de la música contemporánea, se pretende, tan sólo, de forma inductiva, reflejar algunos campos de actividad que posibilitan versar de una influencia del campo artístico al pedagógico. Se tiene absoluta consciencia de la puntualidad que constituyen los fenómenos que se apuntan.

música contemporánea en los cauces educativos formales; voluntad que sin embargo se vio truncada, pues tal y como apunta Cureses (Op. Cit., p. 220) “independientemente del mayor o menor grado de complejidad que contenían estas obras, el resultado fue que, en su mayoría [...] quedaron olvidadas en las bibliotecas de los centros a los que se enviaron”.

Resulta necesario rescatar, dentro de las personalidades más destacadas de la A.C.S.E., la figura de Ramón Barce (1928-2008), responsable de permeabilizar la cultura española a las corrientes de vanguardia internacionales con movimientos como 'Zaj'⁴⁰ - homónimo meridional del movimiento *Fluxus* - así como con la creación de la revista *Sonda* (1967-1974)⁴¹, donde el mismo Barce plasmaba su pensamiento musical en forma de ensayos⁴².

Otros intentos más actuales por estimular la difusión de las corrientes musicales contemporáneas obligan a versar de las instituciones privadas. Mediante la proyección de sus centros de arte, que ocupan lugares físicos en las ciudades, se constituyen como espacios culturales en permanente interacción con la sociedad. A continuación se exponen algunas de las iniciativas más notables dentro de la música contemporánea llevadas a cabo por estas instituciones.

2.2.1.2 Fundaciones

Un ejemplo de esto lo constituye la Fundación Caja Madrid, que a través del centro social y cultural La Casa Encendida, promueve iniciativas artísticas estrechamente relacionadas con el arte contemporáneo. Entre las actividades programadas podemos reseñar aquí las acontecidas durante los meses de noviembre y diciembre de 2006,

⁴⁰ Zaj se constituye en julio de 1964 a través de Juan Hidalgo (1927), Walter Marchetti (1931) y el propio Barce. Sus conexiones con Cage se hacen más que evidentes en representaciones donde el uso de objetos, las instrucciones, las intervenciones espaciales, la sugestión gráfica de la partitura, los parámetros indeterminados y la intervención del público en la obra pone de relieve la búsqueda experimental y el deseo de trasvasar la cultura musical contemporánea a nuestro país (Medina, 1999).

⁴¹ Fueron siete números los que llegaron a editarse bajo el epígrafe “Problema y panorama de la música contemporánea”. La reedición de *Sonda* en 2009 a cargo del Centro de Documentación de Música y Danza del Ministerio de Cultura en versión facsímil se encuentra en librerías especializadas.

⁴² La producción de Barce, merece una disertación más amplia tanto por el calado de sus innovaciones como por la amalgama de artistas que bebieron de sus ideas estéticas y configuraron el movimiento de vanguardia nacional. En estas líneas se pretende tan sólo, apuntar la importancia de su producción profesional y dejar constancia de la necesidad de profundizar en su persona de manera más extensa en un trabajo posterior.

donde la figura de John Cage ocupó el eje central: se inauguró la instalación *Essay* del artista a la vez que tuvo lugar un Festival de Música relacionado con su persona; además de las actividades específicamente musicales, tuvieron lugar otras de talante teórico como mesas redondas, lectura de textos y proyección de documentales⁴³. Como espacio educativo no formal, La Casa Encendida posee una infraestructura con multitud de salas operativas: estudio de sonido y radio, estudio multimedia, auditorio, biblioteca, hemeroteca, sala audiovisual, sala de exposiciones, laboratorio de fotografía y un largo etcétera que acredita su inclusión como contexto de aprendizaje abierto y dinámico en lo que a la realización contemporánea artística se refiere.

Otra iniciativa privada, en este caso a cargo de la Fundación Juan March, promueve la difusión de obras musicales contemporáneas, posibilitando la audición de aquellas que se han estrenado en una sola ocasión o incluso no han sido estrenadas. Esta labor se inicia en 1986 poniendo a disposición de las personas interesadas tanto los documentos sonoros como los programas de mano, las fotografías y los fragmentos audiovisuales generados en dichos reestrenos. Composiciones de John Cage, Ramón Barce, Juan Hidalgo, Tomás Marco (1942), Luis de Pablo (1930) y un largo etcétera de compositores de los últimos decenios se encuentran entre los archivos sonoros de la Fundación.

Resulta interesante reseñar, dentro de estas fundaciones que dan cobertura a la música contemporánea, la labor de la Fundación Santander Creativa, la cual organizó el 1^{er} Foro de la Música de dicha ciudad en enero de 2011. En este foro, organizado en torno a varias mesas redondas cuyo eje era la creación contemporánea, se dieron cita investigadores/as, educadores/as y profesionales dentro del ámbito de la gestión cultural del contexto nacional e internacional para debatir sobre la situación de la música contemporánea en las aulas, sobre el universo sonoro de los centros de arte, así como sobre la música más popular y la creación en vivo. Todos estos debates se

⁴³ La reseña del Festival fue publicada por la sección cultural del diario *El Mundo* el 11/12/2006. Ver Anexos (nº2). La Casa Encendida publicó en 2008 una memoria con las actividades desarrolladas durante estas jornadas de bajo el título *John Cage. Essay. Music*.

constituyen como ejemplo de discusión global en torno a la música contemporánea en relación a diversos contextos (el formal y el no formal)⁴⁴.

2.2.1.3 Centros

Al amparo tanto de la esfera privada como de la pública se erigen centros de arte a lo largo de todo el territorio nacional como respuesta al interés social por la creación artística contemporánea. Se señalan a continuación algunos de estos centros por su estrecha relación con Cage y con nuestro contexto espacio temporal más inmediato.

El primero de los centros que se contemplan responde a una naturaleza híbrida: es el Centro de Arte y Creación Industrial Laboral de Gijón. Entre las actividades que acreditan su inclusión en este trabajo están los Encuentros de Música Contemporánea a los que da cabida su estructura así como el desarrollo de Talleres Infantiles de Experimentación Sonora. Dentro de las muestras que ha albergado a lo largo de su historia merece ser apuntada la de “Estación Experimental”, donde la ciencia se torna como un medio artístico para, por ejemplo, hacer sonar de manera aleatoria una guitarra eléctrica cuya activación depende de la presencia humana y donde de manera explícita se hace referencia a Cage como 'padre' de la exposición⁴⁵.

Otro espacio que merece ser contemplado es el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (CAAC), que en estos momentos desarrolla una exposición titulada “A partir de *Figura*: una posible lectura de los 80”. *Figura* es el nombre de la revista que durante los años 80 compendió en sus páginas las tendencias artísticas más en boga así como las más marginales; la exposición traduce sus páginas en obras artísticas, entre las cuales destacan un número considerable de John Cage: *Variations V* (1966), *Cadaqués 1 y 2* (1982) y *New River Water Color Series II y IV* (1988).

Próximamente tendrá lugar en la ciudad de Santander la apertura del Centro de Arte Botín que se constituirá, como el resto de espacios aquí señalados, como un

⁴⁴ La nota de prensa relativa a este 1^{er} Foro de la Música apareció publicada en el diario *20 Minutos* el 21/01/2011. Ver Anexos (nº3).

⁴⁵ El diario *El País* se hizo eco de la exposición y publicó un reportaje sobre la misma el 14/05/2011. Ver Anexos (nº4).

nuevo centro cultural a favor de la creación artística contemporánea en conjunción con el universo educativo.

2.2.1.4 Museos

Entre los museos que realizan una importante labor en relación a la creación contemporánea dentro del ámbito de la educación no formal se apunta, en primer lugar, al Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, también conocido como Marco. Su apuesta por la didáctica de lo contemporáneo es evidenciada con talleres para escolares y para familias, así como por su fondo bibliográfico en el que la persona de Cage tiene un lugar destacado. Un ejemplo de esto es la publicación del catálogo de la muestra “La Exposición Invisible”, la cual giraba en torno a la naturaleza del sonido en el mundo del arte y en la que Cage supone un patrón *sine qua non* en este sentido.

El Museo Guggenheim de Bilbao se constituye, por antonomasia, como una referencia nacional e internacional en lo que al arte contemporáneo se refiere, tanto por su arquitectura, como por lo que supuso para la ciudad su creación, siendo un ejemplo de transformación social y cultural. En la actualidad alberga una exposición retrospectiva sobre la figura de Yoko Ono (1933), una de las máximas exponentes de la vanguardia artística del siglo XX cuya vinculación con Cage fue personal además de profesional. La frontera entre creación artística y vida se diluye tanto en la obra de esta artista *fluxus* heredera de Cage que las salas del Guggenheim están llenas de dinamizadores de sus obras para asegurar la participación del público en las mismas⁴⁶.

Siguiendo con la estela de *Fluxus*, dentro de los museos, el dedicado a la persona de Wolf Vostell (1932-1998) constituye un hito en este sentido. El museo forma parte del paisaje extremeño⁴⁷ desde 1976. Entre los y las artistas que exponen de forma permanente sus obras destacan la ya mencionada Yoko Ono, Nam Yune Paik (1932-

⁴⁶ La nota de prensa publicada en la sección cultural del diario *El Mundo* el 7/03/2014 con motivo de la exposición resume la trascendencia y relevancia de Ono en el mundo del arte contemporáneo. Ver Anexos (nº5)

⁴⁷ Su ubicación se encuentra en el paraje natural de Los Barruecos (Cáceres); de esta forma, las obras de arte expuestas al aire libre interaccionan con las cigüeñas y el resto de fauna y flora local, respondiendo a la máxima *fluxus* de “creación artística y vida” que citábamos al comienzo de este trabajo, atribuyéndola a Cage (Vásquez, A. Op. Cit., p.142).

2006), Giuseppe Chiari (1926), George Brecht (1926-2008), George Maciunas (1931-1978) o Antoni Muntadas (1942).

La música ocupa un lugar destacado en el museo no sólo por las instalaciones que de manera intrínseca generan material sonoro debido al movimiento mecánico o a la naturaleza audiovisual de muchas de las obras; otras, de manera explícita, adoptan la forma de instrumentos musicales tales como un piano de cola⁴⁸ o constituyen una obra musical en sí misma pese a estar constituidas por objetos descontextualizados⁴⁹.

Con motivo del 70 aniversario del nacimiento de Vostell, el museo de Malpartida organizó una exposición monográfica en torno a la música en la producción del artista. Las obras se organizaron en función de su naturaleza como “ambientes”, “esculturas”, “objetos bidimensionales” o “instalaciones”, obligando a sistematizarlas en torno a una taxonomía de categorías, géneros o soportes. Esta forma de reflexión y análisis merece ser apuntada como una necesidad en la medida en que ayuda a clarificar cómo se gesta una obra y cuál es su finalidad expresiva, tomando una conciencia más amplia del pensamiento del artista y posibilitando trasladar las experiencias a otros contextos creativos.

La figura de John Cage se reafirma no sólo en los museos nacionales y no sólo por medio de los movimientos que continúan con la estela que él dejó, sino que también las artes plásticas dan cuenta del impacto de su vida y obra. Un ejemplo de esto lo constituye la serie de seis pinturas en honor a Cage del alemán Gerhard Richter (1932). Este último las concibió mientras escuchaba la música del compositor, las cuáles recientemente se exponían en la *Tate Modern Gallery* de Londres⁵⁰.

En la segunda parte de este documento se tratará de arrojar luz sobre la obra del propio Cage realizando el análisis de una de sus obras que posibilite, como anunciábamos al comienzo de este trabajo, esgrimir los fundamentos de la experimentación artística para posibilitar su trasvase al campo educativo mediante la didáctica de la Educación Artística.

⁴⁸ Esta obra es “Pianoforte luminoso” de Walter Marchetti (1989).

⁴⁹ Ejemplo de esto es “Fluxus-sinfonía para 40 aspiradores” (1976-1989) del propio Wolf Vostell.

⁵⁰ Se incluyen las seis pinturas al respecto en Anexos (nº6).

3 Diseño de la Investigación

Una vez elaborado el marco teórico en torno a la persona de John Cage, la evolución de las corrientes didácticas artístico-musicales en relación con la música contemporánea y una vez documentados algunos de los espacios e instituciones que dan cobertura al fenómeno de la música más experimental, se procede a elaborar el análisis de una obra representativa de Cage que, por medio de categorías, se constituya como una suerte de guía didáctica para el trabajo experimental en el aula, deconstruyendo una obra para construir una pedagogía.

Previo al análisis se enmarcarán los objetivos e hipótesis de trabajo tomando como referente las preguntas de investigación que guiarán el discurrir de este proyecto. La metodología de Investigación Basada en las Artes se utilizará como sustento teórico del análisis, erigiéndose éste como procedimiento artístico con finalidad en sí misma.

Estudios como el ya citado de Cureses (1998) ponían de manifiesto la poca orientación del profesorado en torno a la didáctica de la música contemporánea, la falta de recursos, la carencia de materiales específicos, así como los escasos “cursos especializados, la [ausencia] de bibliografía específica y la falta de tiempo y materiales didácticos” (citado por Urrutia, Op. Cit., p. 129). Es por ello por lo que este diseño pretende ser un punto de partida para potenciar la práctica de la música contemporánea en la etapa escolar, tal y como se expone a continuación.

3.1 Objetivos e hipótesis de trabajo

En primer lugar, para estimular un motor de búsqueda que permita trazar el desarrollo de la investigación, se plantean una serie de cuestiones en torno al trabajo experimental como procedimiento de aprendizaje; así, la primera pregunta esbozada atiende a la naturaleza de ese procedimiento: ¿es posible sistematizar un proceso experimental de manera que pueda trasladarse como experiencia educativo-musical en la etapa de Educación Primaria?

Si el análisis de la obra de Cage y su sistematización tuviese validez, entonces cabría preguntarse cómo el alumnado respondería ante esta forma de hacer, surgiendo así el

siguiente interrogante: ¿qué opinión merecería a los escolares una actividad de música contemporánea donde ellos mismos debieran realizar acciones siguiendo pequeñas instrucciones? ¿Y a los propios docentes?

Conocer la música contemporánea favoreciendo prácticas que nos acerquen más a ella podría no ser el fin último de su implantación en el aula, sino que podríamos apostar más alto en su propuesta, preguntándonos a continuación: ¿podrían las prácticas de música experimental en el aula de Educación Artística favorecer los procesos cognitivos básicos de atención, percepción y memoria?

En caso de que la respuesta a las preguntas hasta ahora planteadas fuera favorable de cara a una verdadera apuesta racional y contemporánea de la música en el aula, cabría formular la siguiente cuestión: ¿las dinámicas activas relacionadas con la música experimental podrían implantarse complementando a las formas de aprender más tradicionales o es que acaso los tiempos de los que dispone la disciplina obligarían a contraponer los modelos de aprendizaje de la música como dos paradigmas equidistantes cuyo tratamiento combinado fuese irresoluble?

Estas cuestiones atienden a grandes áreas de investigación que no hacen más que justificar la importancia de explorar de manera metódica el campo de la música experimental. El punto de partida de esta investigación, por cuestiones de tiempo y espacio⁵¹, se centra en la primera de las preguntas planteadas, reformulada aquí en forma de hipótesis de trabajo:

<p>Un análisis exhaustivo de la obra de John Cage permitiría esgrimir los fundamentos de la composición experimental propiciando su implantación como experiencia piloto en un aula de Educación Primaria.</p>
--

Tabla 3: Hipótesis de trabajo planteada

⁵¹ Estas cuestiones servirán como hilo conductor a un futuro proyecto de investigación más amplio, cuyo primer germen será este trabajo fin de máster; no obstante, también en estas líneas y una vez alcanzados los objetivos que se persiguen, se tratará de arrojar luz sobre algunas de las preguntas planteadas, clarificando posibles lecturas de un fenómeno experimental adaptado al aula de Educación Primaria.

De la formulación de la hipótesis se extraen a continuación los objetivos del análisis:

- Sistematizar el proceso de creación de una obra contemporánea.
- Esgrimir los aspectos formales y musicales de dicha composición.
- Reflexionar acerca de los elementos y acciones que intervienen en la obra.
- Extraer la terminología específica del fenómeno composicional de la obra Cageana.
- Obtener una plantilla tipo que recoja los fundamentos de la experimentación.

Estos objetivos se utilizarán a modo de guía para realizar el análisis de la obra musical siguiendo la metodología de Investigación Basada en las Artes, expuesta a continuación.

3.2 Metodología de Investigación: La Investigación Basada en las Artes

El uso de una metodología en estrecha vinculación con el arte tiene por objetivo exponer la realidad por medio de formas de exploración (los propios procedimientos artísticos) “que permitan mostrar experiencias y relaciones que normalmente quedan invisibilizadas por las maneras tradicionales de dar cuenta a las evidencias y los análisis que sirven de fundamento a la narrativa de la investigación” (Hernández, 2008, p. 87).

La Investigación Basada en las Artes (desde ahora IBA) puede ser definida como una forma de investigación cualitativa que por medio de procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) visibiliza aspectos - relacionados tanto con las experiencias de interacción entre los actores como con la interpretación de estas experiencias - de manera más tangible con respecto a otros tipos de investigación (Barone y Eisner, 2006), y tiene como principal rasgo distintivo el aunar la investigación, las artes y la educación escolar (Pérez Saiz, 2013, p. 434).

En un reciente trabajo publicado, Pérez Saiz realiza una síntesis de las características más notorias de la IBA una vez documentados los enfoques de los principales autores al respecto⁵². Estas características se muestran a continuación (Ibídem, p. 435):

⁵² Éstos son los ya citados Hernández, Barone y Eisner, además de Kapitan, Linesch, Hervey, McNiff, Allen y López Núñez.

Posee un carácter procesual y multidireccional en cuanto al desarrollo, los medios, y especialmente el significado que los autores del evento performativo imprimen a su trabajo como punto de partida ante la recepción de la audiencia.
Usa diversos elementos estéticos y artísticos, es plurisensorial.
Puede ser utilizada para capturar lo inefable, lo que resulta difícil poner en palabras.
A través de un detalle y un contexto visual, muestra por qué y cómo estudiar lo que de una persona puede resonar en la vida de muchos.
Entraña corporeización y provoca respuestas corporeizadas.
Puede ser más accesible que muchas formas de discurso académico
Por medio de metáforas y símbolos, hace que la teoría se asimile de manera elegante y elocuente.
Es memorable dado que demanda nuestra atención sensorial, emocional e intelectual.
Explora otras maneras de mirar y representar la experiencia haciendo que lo ordinario parezca extraordinario, trata de desvelar aquello de lo que no se habla, provoca, innova y quiebra resistencias, llevándonos a considerar nuevas maneras de ver o hacer las cosas.

Tabla 4: Principales características de la IBA

Todas las características señaladas encajan con la visión de John Cage acerca del fenómeno artístico y con su faceta creadora:

- Dar primacía absoluta al proceso impregnándolo de los significados del propio artista.
- Aunar materiales a priori descontextualizados; mostrar experiencias sonoras, visuales y teatrales en el mismo espacio-tiempo.
- Reflexionar acerca de nuevos paradigmas, cuestionando el establecido por medio del propio arte.
- Poner en valor lo que el propio Cage piensa y plantea aceptándolo como discurso válido y vigente a día de hoy.
- Usar el cuerpo para mediar teoría.
- Provocar e innovar.
- Investigar la realidad que subyace bajo lo cotidiano, la esencia de las cosas.

Así la elección de esta metodología se debe, por un lado, al interés de este trabajo por responder a la premisa de innovación; por el otro, a la necesidad de vincular estrechamente la música experimental de John Cage con la educación, sin que ésta pierda su naturaleza, y es que, tal y como afirma Hernández (Op. Cit., p. 92) “en toda

actividad artística hay un proceso investigador. Al tiempo que una finalidad pedagógica, en el sentido de que construyen y proyectan representaciones sobre parcelas de la realidad, que fijan maneras de mirar y de mirarse”.

Dentro de la IBA se distinguen tres tipos de tendencias o perspectivas: la literaria, la artística o la performativa. Ésta última práctica, donde el cuerpo ocupa una posición fundamental, es la que aquí trabajamos, pues siguiendo a Hernández: “propone un tipo de narración que habla *a partir* de uno mismo y no *de* uno mismo” (Íbidem, p. 105); y es que como continúa versando el autor:

Esta posición se sitúa en relación con la investigación posmoderna (conectada con la fenomenología de la experiencia y la autoetnografía) que pone el énfasis en el hecho de comunicar una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto en que puede ser la experiencia del propio investigador (Íbidem, p. 105).

Un ejemplo muy cercano de narración de la experiencia por medio de la investigación lo constituye un trabajo reciente, llevado a cabo por García Ontañón, Pozo y Ruiz López (2013) donde la reflexión biográfico-narrativa en torno a la propia vivencia constituye el motor de búsqueda hacia una 'escuela ideal' desde el punto de vista artístico y cuya elaboración supone el germen de esta investigación, también empleando la metodología de IBA.

Al comienzo de este trabajo versamos acerca del Posmodernismo como contexto social y cultural más inmediato. La persona de John Cage constituye un fenómeno atemporal en este sentido; por la naturaleza posmoderna de sus composiciones, escritos y conversaciones, el estudio en torno a su obra tiene cien por cien validez.

El análisis de una composición musical de naturaleza performativa responde a la necesidad de dotar de mayor importancia al proceso de composición, donde la disposición de los elementos sugiere relaciones unívocas y donde lo cotidiano es elevado a la categoría de arte, tal y como el movimiento *Fluxus* exponía al dotar de una nueva significación a los objetos.

La IBA y su razón de ser, desligada de cualquier tipo de preconcepción a priori, con su principio de mínima distancia entre la experiencia y quien la ejecuta, resulta ser el

tipo de investigación que de manera más estrecha se amolda al pensamiento de Cage, tal y como estas palabras del compositor dejan entrever a raíz de una pregunta de su biógrafo:

Bueno, lo primero que tiene que hacer es no plantear la pregunta «por qué». Mire a su alrededor, las cosas de las que está gozando, y vea si ellas le preguntan por qué. Se dará cuenta de que no. Esta costumbre de preguntar «por qué» es igual que preguntar qué es lo mejor o lo más importante. Son preguntas estrechamente relacionadas que le permiten a uno desconectarse de su propia experiencia, en vez de identificarse con ella (Kostelanetz, 1973, p. 24).

Partiendo, pues, de la IBA, se tomará una composición de Cage titulada *Water Walk* (*Paseo Acuático*) que fue interpretada en 1960 durante un programa de televisión americano llamado *I've got a Secret*.

3.3 Análisis de una obra John Cage: la naturaleza de una composición dispar

El análisis musical de la obra de un músico tiene como materia prima la música, pero suponiéndose de Cage, este análisis puede y debe ir más allá de la propia música.

Como se expuso en el capítulo dedicado íntegramente a su persona, las innovaciones del autor pasan por un sinfín de estadios, como los de indeterminación y azar, así como por una serie de consideraciones relacionadas con el hecho sonoro como sinónimo de música, incluyendo al ruido en el espectro; el silencio como experiencia sonora; la transformación de instrumentos; el espacio y el tiempo como *leitmotiv* en muchas de sus composiciones y un largo etcétera.

Algunos trabajos como el de Gradaille (2011) y el de Amiot (1992) se centran en obras como la de *Solo for piano* (1958) o en las composiciones con los ya citados *Mesostisc*. La obra escogida para el análisis posee una serie de características que la hacen particularmente interesante. Se trata de la composición *Water Walk*, interpretada por el propio Cage en directo en un programa de televisión de los años 50; es decir, esta grabación posibilita vivenciar la experiencia de Cage teniéndolo a él como protagonista en un medio televisivo, que aúna imagen y sonido y registra en tiempo real el devenir de acontecimientos que conforman la composición.

Con el fin de sistematizar este análisis y tomar conciencia de la complejidad del escenario donde se desarrolla la acción, centraremos el análisis en varios focos de atención: el formato televisivo como medio en el que la obra se lleva a cabo, la propia interpretación de *Water Walk* y las consideraciones estéticas, artísticas y multidisciplinares que hacen de esta composición una experiencia factible de convertir en una propuesta con fundamentos didácticos.

3.3.1 La televisión americana en la década de los 50

La imagen y el sonido aunados en un solo medio permiten afirmar a la antropóloga audiovisual Martínez que “toda composición visual facilita el acceso a los contextos concretos donde tiene lugar la producción de los discursos-sentidos sociales; esto hace más sencilla la abstracción, e incluso la extrapolación implícita, que analista y analizado (observador y observado) realizan en dicho producto visual” (2008, p. 65). Accedemos así en primer lugar al contexto: la televisión americana de los años 50.

Durante la década de los años 40 y 50, la televisión creció rápidamente como fuerza dominante dentro de la cultura americana y gran parte del discurso en torno al fenómeno giraba alrededor de si debería desarrollarse como una forma performativa de arte emergente (Mount, 2010); así, la experimentación estuvo al orden del día, puesto que no se sabía qué tipo de formato funcionaria (Geoffrey, 1986). El nuevo medio era entendido por unos como una nueva forma de arte a la altura de la ópera, el ballet o el cine; otros, lo entendían como un vehículo a través del cual difundir cultura (Mount, *ibídem*).

“Inmediatez, espontaneidad y actualidad” son, según Bretz (1950, pp. 153-163), los ingredientes que hicieron de la televisión un éxito. Con este caldo de cultivo un programa como *I’ve Got a Secret* se convirtió en la emisión heredera de la tradición de vodevil: situaciones sincrónicas que nunca antes han ocurrido, acontecimientos reales que funcionan como un todo (Mount, *Op. Cit.*).

El programa, a pesar del título, se convierte en una suerte de revelación donde los invitados desvelan un secreto al presentador (Garry Moore) y al público asistente, exponiendo situaciones inusuales y humorísticas de naturaleza dispar. La que el

invitado del 24 de febrero de 1960 mostraba era una composición performativa donde objetos de diversa índole - dispuestos en el espacio escénico y manipulados conforme a un tiempo preciso - serían los medios de producción musical de la obra.

La composición de Cage que nos ocupa se amolda perfectamente al formato televisivo, pues siguiendo siempre a Mount “*performances*”⁵³ como *Water Walk* funcionan, no porque cumplan con la obligación cultural de vanguardia musical, sino porque sirven a los ideales de programación de la televisión americana de mitad de siglo [por la] corta longitud de la pieza, el marcado foco visual y la comicidad rápida del ritmo” (Ibídem, p. 11).

En cuanto al medio televisivo propiamente dicho en contraste con la cinta cinematográfica, el compositor Michel Chion afirma lo siguiente: “lo que define por lo general a la televisión son los sonidos fuera de campo, sonidos de voces en general, que *se hablan entre sí* cortocircuitando lo visual” (1993, p. 123). Quizá esta premisa inherente a la televisión atrajo el interés de Cage al sentar las bases de lo casual y ambiental como escenario sonoro.

Una vez expuesto brevemente el contexto televisivo americano de los 50 y algunas de las características que lo hacen idóneo para la pieza de Cage, centraremos el análisis en la propia interpretación de la performance *Water Walk*, considerando el espectáculo desde el mismo momento en que Cage aparece en escena.

3.3.2 Water Walk

Resulta necesario aclarar que la composición de *Water Walk* fue planificada, en primer lugar, para la aparición de Cage en la televisión italiana, donde se enmarca su estreno en un programa llamado *Lascia o Raddoppia (Doble o Nada)*. Cage asistió a dicho programa como concursante y su conocimiento en micología le deparó un gran

⁵³ Con el término *performance* se hace referencia a una serie de tradiciones artísticas que tienen en común la acción, llevada a cabo bien por un único ejecutante o bien por una serie de ellos. En la *performance* se dan cita diversos medios, tomando prestado elementos del teatro (narrativo y no narrativo), del arte visual, de la música experimental y del video arte. Su naturaleza se asemeja a la del arte conceptual, al suplantar el concepto al objeto como la esencia del material artístico. En función de la finalidad expresiva del intérprete las lecturas son múltiples (Rockwell y Cowger, 2014). Para una mayor erudición se cita aquí la obra *Performance art: From futurism to the Present* (Goldberg, 1993).

éxito en la ronda de preguntas; tanto es así que fue invitado a volver en su faceta de músico llevando a cabo la interpretación de la obra que nos ocupa. Así, en la edición de la partitura aparece reflejada su naturaleza mediática bajo el epígrafe: “Solo for Television Performer”; con la siguiente localización: *Milano 1959*.

Pese a que la originalmente la interpretación de *Water Walk* estuviese destinada a un programa distinto a *I’ve got a secret*, el análisis de la pieza lo situamos en éste último escenario al posibilitar, gracias a la grabación existente, la vivencia sincrónica de la *performance*, además de permitir el análisis de una serie de cuestiones relacionadas con la interacción entre presentador e invitado, como veremos a continuación.

Siguiendo las convenciones del medio, la aparición de Cage en el programa *I’ve got a secret* puede dividirse en dos momentos estelares: el primero de ellos adopta forma de entrevista entre Cage y el anfitrión del programa⁵⁴ y el segundo lo conforma la propia interpretación de la pieza.

La importancia de la entrevista estriba en que las palabras del compositor dejan entrever su pensamiento, aflorando éste como filosofía composicional con dosis de humor. Se destacan a continuación algunas de las tesis que vertebran la propia obra *Water Walk*.

3.3.2.1 La entrevista entre Moore y Cage

Empieza el show: Garry Moore recibe al invitado John Cage, lo presenta como compositor y profesor y mantienen una conversación donde el músico expone que interpretará una obra musical utilizando para ello una serie de objetos; entre las risas del público y la mirada atónita del presentador, éste último formula al invitado la siguiente pregunta: “¿Nos puede contar, en serio, por qué considera música lo que vamos a escuchar?”; La respuesta de Cage no se hace esperar: “No, perfectamente en serio, considero que la música es la producción de sonido, y ya que en la pieza que van a oír produzco sonido, lo llamaré música.”

⁵⁴ La transcripción del diálogo que mantuvieron Moore y Cage de manera previa a la interpretación se encuentra en Anexos (nº7).

Pregunta y respuesta nos dejan atisbar, por un lado, la posición del entrevistador, quien podría erigirse como representante del público o de la propia sociedad en su conjunto; la pregunta nace de la inquietud que le produce este hecho inusual: los objetos como instrumentos musicales. La respuesta firme de Cage no da lugar a dudas, dejando clara su posición al respecto: todo sonido puede ser elevado a la categoría de música, ampliando el rango de lo que se supone, constituye una obra musical tradicional de instrumentos convencionales con sonidos convencionales. Así pues, mostrados los puntos de vista de lo que podría llamarse confrontación, la entrevista continúa.

Moore expone la visión que el mundo del arte tiene del entrevistado y para ello enuncia lo que un representante de la crítica sostiene acerca de la producción del compositor:

Me gustaría mostrarles una reseña de un nuevo álbum que ha creado el Sr. Cage. Salía en el *New York Herald Tribune* del pasado domingo. No es enteramente favorable, pero no obstante dice: «sus extraños sonidos, campanas, platillos, pianos preparados y dispositivos electrónicos exhiben un grado sorprendente de encantadora amabilidad [...] ciertas composiciones tuyas son una delicia para los oídos, lo cual probablemente no se puede decir de muchas otras obras de Cage». Pero el *Tribune* lo toma en serio como compositor y a esto como una nueva forma de arte (febrero 1960).

“Encantadora amabilidad” y “delicia” son adjetivos de una naturaleza inherente a lo bello y tal y como enuncia el crítico, esta “encantadora amabilidad” y “delicia” es producida por toda una gama de instrumentos no convencionales, entre ellos los objetos (“extraños sonidos”). De igual manera, sostiene que a veces el resultado no es de “encantadora amabilidad” y “delicia”. Estos contrarios que la música de Cage produce podían equiparse al juego entre tensión y distensión que la tonalidad tradicional presenta; o a la disonancia que el propio Schoenberg presentaba como alternativa a la consonancia dentro de un sistema; la confrontación de Cage entre lo agradable y lo desagradable podría entenderse como un discurso válido que expone la naturaleza de los sonidos, organizados alrededor de nuevos materiales.

Por otro lado, que la crítica se haga eco de la producción de Cage no hace más que avalar su obra y dejar constancia de que ya en 1960 su figura se erguía como la de un reconocido músico de vanguardia.

Otro de los momentos a tener en cuenta durante el transcurso de la charla entre Moore y Cage tiene lugar cuando el entrevistador advierte a Cage de la posibilidad de estallido de risas entre el público durante la interpretación y le pide su opinión al respecto; entonces, Cage tiene una respuesta genial: “considero las risas preferibles a las lágrimas.”

La esencia del teatro se ve reflejada en esta evasiva: las risas son indicadores del disfrute y son deseables para el compositor. La respuesta, además, formará parte de la composición, de manera que el propio público determinará el resultado final de la *performance*. Esta situación cotidiana donde una respuesta natural es susceptible de transformar la composición constituye una experiencia determinante, posibilitando, en palabras de Cage “probar el arte a través de la vida” (1991, p. 23).

Un último aspecto a considerar en la entrevista lo constituye el tema de la radio: un medio (la radio) dentro de otro medio (la televisión), lo que posibilita hablar de un metadiscurso comunicativo. Tal y como se verá más adelante, la partitura señala como posibilidad que durante la interpretación las radios fuesen sintonizadas, pero tal y como expone Moore, un dilema jurídico en torno a qué emisora tiene la potestad para ser sintonizada queda sin resolver, obligando a improvisar el modo en que las radios formarán parte de la composición. Así, de nuevo, tiene lugar una genial ocurrencia del compositor: las radios serán golpeadas para simular su encendido y precipitadas de la mesa para emular su apagado.

La lectura que puede hacerse de esto, según Mount (Op. Cit.), tiene un significado tan poético que no puede pasar inadvertido, y es que para Cage el tiempo de la radio acabó, porque en el medio televisivo lo visual está al servicio de lo sonoro y tanto es así que golpear las radios se convierte en una forma de rechazo, simbolizando “el creciente interés de Cage por los aspectos visuales de las interpretaciones musicales y

el creciente interés de la cultura dominante por la televisión en detrimento de la radio” (Mount, *Ibíd.*, p. 8).

Una vez señalados los aspectos más relevantes de la entrevista como forma de preludio u obertura de la obra se presenta a continuación un análisis de la propia interpretación tomando como referencia la *performance* televisiva que viene siendo apuntada en este trabajo, así como la partitura original⁵⁵.

3.3.2.2 Solo Televisión Performer

Finalizada la entrevista se abre el telón y aparecen toda una serie de objetos de diversa naturaleza y distinto tamaño repartidos a lo largo y ancho del escenario⁵⁶. Estos objetos coinciden casi en su totalidad con los enunciados en la partitura original; se enumera, a continuación, el compendio de elementos siguiendo el orden en que aparecen en ésta:

1. Un cronómetro.
2. Dos mesas de 6x2 pulgadas.
3. Una mesa suficientemente grande para apoyar un Magnetofón.
4. Bañera llena de $\frac{3}{4}$ de agua de su capacidad.
5. Pez mecánico o eléctrico de juguete que se mueva en el agua con baterías.
6. Una moneda de 25 centavos (opcional).
7. Gran piano de cola sin tapa para acceder libremente a las cuerdas (dejar un peso en el pedal de resonancia para que las cuerdas vibren libremente).
8. Magnetofón que se mueva a una velocidad de 7'5 pulgadas por segundo.
9. Cinta grabada *Water Walk* creada específicamente para esta composición.
10. Confeti (compuesto por tiras de papel).
11. Hornillo eléctrico.
12. Olla a presión con agua caliente y con una tapa que pueda manipularse y válvula en el centro.
13. Reserva de cubo de hielos en un contenedor.
14. Vaso de cristal para beber.
15. Cántaro con asa.

⁵⁵ Cage, J. (1961) *Water Walk for Solo Television Performer*. No. 6771. Frankfurt: Edition Peters; en Anexos (nº 8).

⁵⁶ Un diseño de la posición y orientación de los objetos a modo de plano acompaña a la partitura original; en Anexos (nº 8).

16. Silbato.
17. Pato de goma de juguete.
18. Jarrón con agua si se utilizan rosas frescas.
19. Docena de rosas rojas frescas o artificiales.
20. Regadera con asa y agua.
21. Gong chino con diámetro de entre 12 y 16 pulgadas con un mazo para golpearlo cubierto de fieltro y con una cuerda para sujetarlo en el aire.
22. Botella de *Campari*⁵⁷.
23. Batidora eléctrica con cubos de hielo que puedan ser triturados.
24. Tubería de hierro de al menos 12 pulgadas de largo y 1 de diámetro.
25. Cinco radios portables de baja calidad.
26. Un platillo turco de 12 pulgadas de diámetro con asa.
27. Sifón de soda.
28. Reclamo de codornices.
29. Reclamo de gansos.

Debido a que las indicaciones de la partitura pueden clarificar algunas de las acciones que Cage realiza *in situ*, se muestran, a continuación, las anotaciones que aparecen en la misma, respetando la secuencia en la que son enumeradas:

- Activar el cronómetro y realizar las acciones de la manera más fiel posible a cómo aparecen en la partitura (cada página corresponde a un minuto)
- 1. Después de accionar el pez, ponerlo encima de las cuerdas del piano en el registro medio o grave de tal manera que la cola móvil ponga en vibración las cuerdas.
- 2. Fricción: rasga una cuerda grave en sentido longitudinal con la uña o bien con la moneda.
- 3. Cierra la tapa del teclado golpeándola.
- 4. Realiza un *pizzicato* sobre una cuerda aguda del piano con la uña o la moneda.
- 5. Dispara el confeti hacia arriba, encima del piano.
- 6. Si el pez es eléctrico no es necesario darle cuerda antes de meterlo en la bañera.
- 7. Deja escapar el vapor de la olla a presión accionando la válvula.
- 8. *Pizzicato* sobre una cuerda grave del piano con la yema del dedo.

⁵⁷ En la *performance* acontecida en *I've got a secret* la botella de *Campari* es sustituida por una botella de vino.

9. Pon el hielo en el vaso (preparando una bebida).
10. Llena el cántaro de agua de la bañera.
11. *Glissando* sobre las cuerdas del piano (registro grave o medio; ascendente o descendente con el mazo del gong).
12. Pon la jarra con las rosas en la bañera, de tal manera que se sostenga sobre la base.
13. Riega las rosas con la regadera.
14. Hunde el Gong en la bañera golpeándolo constantemente con el mazo. Deja el gong en la bañera.
15. Vierte la cantidad suficiente de *Campari* para preparar un *Campari Soda*.
16. La 7ª de dominante debería ser un simple acorde doblado a la octava. Utiliza las dos manos en el registro medio. Abre la tapadera para tocar el acorde. Ciérrala otra vez golpeándola.
17. Golpea el canto de la bañera con la tubería de hierro.
18. Las radios deben ser golpeadas si van a ser tiradas de la mesa más tarde (esto no hay que hacerlo en el ensayo ya que se romperían las radios). En este caso no es necesario que las radios estén en funcionamiento. Si las radios han de funcionar, sintoniza cada una de manera diferente sobre estaciones u ondas estáticas o bien sobre ambas.
19. Utiliza el silbato comenzando a silbar cerca del jarrón; luego hunde el silbato en el agua mientras sigues soplando.
20. Simplemente quita la jarra y las rosas de la bañera.
21. Sujetando el asa del platillo turco golpea la superficie del agua de la bañera.
22. Acciona el sifón y vierte la soda en el vaso, donde ya están el *Campari* y el hielo.
23. Realiza 2 *pizzicati* cualquiera con las uñas sobre las cuerdas del piano; bien a la vez o bien de manera que se sucedan.
24. Abre la tapa del piano para tocar notas sueltas. Usa los antebrazos para hacer *cluster*.
25. Bebe el *Campari Soda* que ya está preparado (no todo porque no hay tiempo suficiente).
26. Goose = Reclamo de perdiz.
27. Quita la válvula para dejar salir vapor de la olla a presión (esta vez que salga todo), reponiéndola solo al final cuando todas las otras acciones han terminado.
- Ya que el suelo se moja durante ensayos y performance, se necesita un asistente para secarlo.

Una vez enumerados los objetos e instrumentos que aparecen en *Water Walk* y las consideraciones generales sobre algunas de las acciones a llevar a cabo, analizaremos la forma de la pieza, así como los aspectos más destacados de la misma a nivel sonoro y visual.

Siguiendo siempre la partitura, lo primero que llama la atención de *Water Walk* sobre el papel es la disposición de elementos, los cuales aparecen anotados de forma eminentemente visual: la partitura la conforman 3 hojas de papel tamaño A4 con orientación horizontal donde se exponen los 3 minutos que dura la performance de manera uniforme: 1 minuto por página.

En cada una de las páginas aparece una escala temporal dividida en 5 segundos y las indicaciones son escuetas⁵⁸. Este hecho, en principio, puede parecer que otorga gran libertad al ejecutante, quien tan sólo debe respetar los tiempos y el orden en la secuencia de acciones, teniendo en cuenta también las indicaciones antes expuestas. Sin embargo, si comparamos la partitura original con la interpretación de la misma escogida para la realización de este trabajo, podemos comprobar cómo la ejecución es verdaderamente minuciosa, adaptándose en todo momento al tiempo prefijado y al orden en la sucesión de acciones, dejando pocos elementos y acciones a la improvisación y siendo muy pocas las licencias que Cage se toma con respecto a la partitura⁵⁹.

Para comprobar con detalle la rigurosidad con la que se interpretan los acontecimientos, se exponen a continuación las acciones tal y como acontecen en la *performance* realizada en el programa *I've got a secret*:

(Sección A)⁶⁰

- Enciende el pez mecánico y lo coloca en las cuerdas del piano; toca algunas cuerdas.
- Enciende el magnetofón. (5')
- Dispara al aire confeti.
- Sostiene el pez mecánico hasta el momento situados en el piano de cola y los introduce (sumerge) en la bañera con agua. (15")
- Acciona un mecanismo para restar presión (con la consiguiente salida de vapor) a una olla exprés.

⁵⁸ Se acompaña la partitura original de una traducción de la misma en forma de esquema (elaboración propia). En Anexos (nº9).

⁵⁹ Algunas acciones sufren un desfase temporal en la interpretación, como "encender el magnetofón" (Sección A: partitura 10"; *performance* 5") o "beber del vaso" (Sección C: partitura 40"; *performance* 25") pero constituyen una excepción. Para más detalles consultar la partitura contenida en Anexos.

⁶⁰ Con cada sección hacemos referencia a cada una de las páginas que aparecen en la partitura y que delimitan 60" de duración.

Trabajo Fin de Máster: John Cage (1912-1992) y los fundamentos de la experimentación artística a través de Water Walk.

- Toca algunas cuerdas del piano.
- Se sirve (vierte contenido) unos hielos en un vaso. (25")
- Coge una jarra, la introduce (sumerge) en la bañera llenándola de agua para después sacarla y depositarla en una mesa contigua.
- Vuelve a tocar algunas cuerdas del piano.
- Sostiene un pato de goma y lo estruja. (35")
- Sostiene un jarrón con flores lo introduce (sumerge) en la bañera con agua. A continuación lo riega (vierte contenido) con agua utilizando una regadera. (45")
- De nuevo accionando un mecanismo resta presión (vapor) a la olla exprés.

(Sección B)

- Golpea un platillo y lo introduce (sumerge) en la bañera con agua. (5")
- Se sirve (vierte contenido) vino en un vaso.
- Enciende una batidora eléctrica con algunos hielos en su interior. (15")
- Toca un acorde con las teclas del piano y golpea la tapa.
- Mira el reloj, espera unos segundos y golpea con la tubería de hierro la bañera. (20")
- Golpea la superficie de una radio.
- Utiliza el silbato soplando y lo introduce dentro de la jarra con agua. (30")
- Golpea una segunda radio.
- Saca florero de la bañera e introduce (sumerge) un segundo platillo golpeando con el mismo la superficie del agua. (40")
- Golpea una tercera radio.
- Mirando el reloj y esperando unos segundos golpea una cuarta radio.
- Acciona el mecanismo para restar nuevamente presión (vapor) a la olla exprés. (50")

(Sección C)

- Acciona (pone en funcionamiento) un sifón para llenar (verter contenido) de agua el vaso con vino que había utilizado anteriormente.
- Realiza un acorde al piano tocando las cuerdas. Utiliza el reclamo de codornices estrujándolo. Toca un intervalo de 9ª en las teclas. Apoya los antebrazos en el teclado y lo golpea a modo de *cluster*. (5")
- Estruja otra vez el pato de goma que no se oye por la acción anterior con el piano.
- Pone en funcionamiento de nuevo la batidora eléctrica (con cubitos de hielo en su interior).

- De nuevo accionando un mecanismo resta presión (salida de vapor) a la olla exprés. (15")
- Estruja otra vez el pato de goma.
- Bebe un sorbo del vaso (con vino) y lo apoya. (25")
- Tira una radio al suelo.
- Toca una escala ascendente con las teclas del piano. Utiliza, soplando, el reclamo de gansos.
- Tira otra radio. También una tercera radio. (35")
- Tira una cuarta radio y una quinta radio.
- Destapa el tapón de la olla exprés dejando escapar todo el vapor. (45")
- Desenchufa el mecanismo del pez.
- Apaga la batidora eléctrica.
- Apaga el magnetofón. (55")
- Pone de nuevo el tapón a la olla exprés.

Fijando la atención tanto en la partitura como en la interpretación de la misma, la interacción entre las acciones y el agua resulta de gran interés, presentándose el elemento en estado líquido, sólido (como hielo) y gaseoso (en forma de vapor de agua). Una de las acciones es además especialmente significativa por el número de veces que acontece y por la situación temporal que ocupa en la estructura formal: se trata del escape de vapor de la olla exprés. Si entendemos que la pieza se estructura en tres secciones (A, B y C), coincidiendo con cada una de las páginas de 1 minuto de duración, el escape de vapor por la acción de la válvula en la olla exprés se sucede de manera sistemática al finalizar cada una de las secciones, funcionando como una especie de interludio entre cada una de las partes, y siendo además el elemento que pone punto y final a la obra.

Otros elementos eminentemente musicales son los gestos de *pizzicato* y *glissando*, así como las acciones musicales específicas donde debe sonar una 7ª de dominante, donde se buscan efectos de *cluster*⁶¹, se concretan parámetros como la altura del sonido (registro agudo, medio o grave) o donde se determina si tocar algo de manera

⁶¹ Al realizar un *cluster* se superponen de manera armónica un conjunto amplio de sonidos, entre los cuáles tiene lugar una mínima diferencia de frecuencia; en un *cluster* se da cita la disonancia entre las frecuencias cercanas a vez que la consonancia, entre frecuencias más lejanas con relaciones de armónicos.

simultánea o alterna. Éstas han podido ser clarificadas gracias a la partitura, pues de otra forma podría parecer que las acciones se llevan a cabo de manera casual. Otras acciones, como la de sumergir el silbato en el jarra llena de agua para producir un efecto de resonancia o la de mantener el pedal resonador del piano presionado, buscan amplificar el sonido como naturalmente lo hacen las formas tradicionales de interpretar la música: trompas que erigen sus campanas en dirección al plano superior, pianos de cola con la tapa levantada, platillos que se golpean y se proyectan hacia la sala, etcétera. El bagaje de John Cage como músico se ve evidenciado con la búsqueda de estos efectos amplificadores en su composición.

También es necesario señalar el gran número de acciones que intervienen en la pieza y cómo estas interactúan con los objetos y con el elemento H₂O. Así, los sonidos de procedencia musical (surgidos de la interacción con los instrumentos) se suceden con otros de naturaleza eléctrica (aquellos sonidos que emiten aparatos como la batidora) y mecánica (por la acción del sifón o de la olla exprés) bajo un fondo sonoro acuático donde transcurre el agua como *leitmotiv* de la pieza: agua que se vierte en la bañera, vapor que surge como un geiser, hielo que es servido o triturado, etcétera.

La interacción entre las acciones y los objetos permite aislar eventos así como obtener patrones. De esta manera, ha sido elaborada una tabla que recoge los acontecimientos de *Water Walk* de manera esquemática, y donde gracias a una serie de filtros, en función de una leyenda cromática asignada a los elementos, pueden vislumbrarse estas relaciones, incentivando la reflexión sobre alguna de ellas⁶². Así, un filtro en el jarrón con flores ayuda a vislumbrar distintos tipos de interacciones:

	pez mecánico	cuerdas	magnetofón	bañera	olla exprés	vaso	jarra	pato goma	jarrón con flores	regadera	platillo	batidora eléctrica	teclas	tapa	tuberría	radio	silbato	sifón	reclamo de codornices	reclamo de gansos	reloj
Introducir (sumergir) en la bañera																					
Sacar de la bañera																					
Regar (verter contenido)																					

Tabla 5: Ejemplo de filtro en objetos

⁶² En Anexos (nº10).

Los aspectos visuales cobran una gran relevancia en la interpretación de la pieza. Un detalle que deja entrever la importancia que Cage le otorga a éstos lo representa el espejo que está colocado en las cuerdas del piano, de manera que las acciones que allí acontecen son reflejadas, como en el caso de la vibración del pez que a su vez estimula la vibración de las cuerdas. Otras acciones sonoras, al ser realizadas en un contexto visual cargan de connotación al evento, como sucede al apretar el patito de goma, pues para el espectador “toda una serie de asociaciones acompañan al juguete y son representadas también” (Mount, Op. Cit. p. 7). Es interesante hacer notar cómo la selección de objetos que Cage muestra en la composición supone un guiño directo a Duchamp y a su *ready made*, pues como se anunciaba al comienzo de este trabajo, la herencia del legado del francés por parte de Cage es incuestionable.

El tiempo se presenta como eje vertebrador de la composición y resulta ser una circunstancia con la que Cage se muestra inflexible. Traemos a colación 4' 33" (1952) como mayor exponente del interés del compositor por el tiempo, pero entre su producción los títulos se suceden de manera vertiginosa: 1' 5^{1/2}" *for a String Player* (1953), 45' *for a Speaker* (1953) ó 27' 10.554" (1956) son sólo algunos ejemplos. El control absoluto sobre el tiempo en que cada acción debe ser realizada obliga a efectuar la siguiente reflexión: la interacción milimétrica del compositor con 34 objetos en 3' no puede haber sido llevada a cabo con éxito sin un ensayo previo y sistemático, como el de cualquier intérprete del mundo clásico.

También el movimiento forma parte constante de la obra, tanto el del propio Cage caminando como el del agua en su trasvase de elementos (de la regadera a las flores; del sifón en forma de soda al vaso, etc.) de manera que el título de la obra refleja fielmente lo que en ella acontece: un verdadero paseo acuático.

La posición de Cage con respecto al público lo sitúa como el artista, como el artífice de la composición, como una personalidad individual que encarna toda la responsabilidad de la obra. Esta situación del cuerpo contrasta con su deseo de que el público participe de la obra; finalmente, éste responde positivamente a los estímulos que Cage presenta dejando que las risas surjan de manera espontánea en unos y otros momentos durante el transcurso de la interpretación. El efecto no planificado de las

risas (podría o no suceder, no era algo prefijado o determinado) responden a la máxima de responsabilidad compartida de la *performance*, que no finaliza sin la respuesta del espectador, participando de la composición.

3.3.3 Consideraciones estéticas, artísticas y multidisciplinares de la obra de Cage.

Water Walk puede ser entendido como un *collage* visual-musical-teatral donde en un discurso se dan cita un gran número de elementos descontextualizados: los procedentes del ámbito doméstico, los que pertenecen a la esfera musical tradicional, aquellos que responden a avances tecnológicos y los que forman parte de la naturaleza o tienen una relación estrecha con ella. Esta última esfera podría delimitar los objetos en dos grandes grupos: naturales y artificiales⁶³, tal y como Murray Schafer hiciera en su obra *El nuevo paisaje sonoro* (Op. Cit.). Asimismo, dentro de los artificios, aquellos elementos que responden a la categoría de aparato se dividen a su vez en mecánicos o eléctricos.

Pese a la extravagancia que a nivel visual supone la conjunción de los elementos que conforman la composición, los sonidos que éstos producen son eminentemente cotidianos, formando parte del día a día de cualquier persona. Es más, el sonido del agua que enunciábamos como *leitmotiv* de la pieza, según principios generales de disciplinas como la musicoterapia, forma parte intrínseca de la identidad sonora de toda la humanidad, como si de un ADN sonoro se tratara (Benenzon, 2011). Esa cotidianidad tan cercana al día a día y en definitiva, a la propia vida, obliga a equiparar de nuevo la estética de Cage con la del movimiento *Fluxus*, diluyendo la frontera entre arte y vida.

La importancia de la composición visual en la *performance* de Cage obliga a replantear si sería posible separar el canal auditivo del visual para realizar un análisis individualizado de cada uno de los componentes, tal y como sugiere Chion, quien fuera el creador del término 'audiovisión', exponiendo “el método de los ocultadores” (Op. Cit., p. 143):

⁶³ Nótese aquí que incluso se especifica lo siguiente: si las rosas que aparecen en la pieza son naturales han de estar introducida en agua y que esto no es necesario en caso de ser artificiales.

Para observar y analizar la estructura sonido/imagen de una película, puede recurrirse a un procedimiento conocido y [sic] que llamamos el método de los ocultadores. Consiste en visionar varias veces una secuencia determinada viéndola unas veces con sonido e imagen simultáneamente, otras veces enmascarando la imagen y, otras, cortando el sonido. Se tiene así la posibilidad de oír el sonido como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea. Para esto, naturalmente, también es necesario entrenarse simplemente en ver y en oír sin más, sin proyectar uno sobre sus percepciones lo que sabe de antemano. Esto es posible, pero exige cierta disciplina, así como humildad. Pues nos hemos habituado tanto a «hablar sobre» y a «escribir sobre» las cosas sin que éstas se resistan, que nos causa despecho ver esta estúpida materia visual y esta vil materia sonora desafiar nuestros perezosos esfuerzos descriptivos, y siente uno la tentación de renunciar y concluir finalmente que la imagen, y sobre todo el sonido, son cosas subjetivas.

La propuesta de Chion es de gran interés de cara a una aplicación didáctica, tal y como se tratará más adelante, sin embargo, en el análisis que se expone en este trabajo lo visual posee tal relevancia - tanto por el éxito de la emisión (harto conocida) como por las connotaciones que cargan de significado cada acción y cada elemento (recordemos el pato de goma) - que resulta imposible desligarlo de lo sonoro, obligando a interpretar la composición como un todo, tal y como se percibe.

Por otro lado, las palabras de Chion reflexionando acerca de las preconcepciones del audio-oyente obligan a rescatar lo que Pardo denomina la “percepción descentrada”, según la autora aquella “que conviene a la escucha porque no cuenta con paradigmas, la escucha surgida de la aceptación” y continúa versando: “la percepción descentrada parte de la pobreza del espíritu, del desconocimiento, para poder llenarse con la experiencia, con el sonido mismo” (2014, p. 137), algo que el propio Cage valoraba como esencial y se refleja en sentencias como la que sigue en respuesta a una pregunta de su biógrafo: “¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando hace un juicio de valor no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia” (Kostelanetz, Op. Cit., p. 51).

Water Walk es considerada por algunos autores una pieza teatral (Mount, Op., Cit; Nicholls, 2009; Fetterman, 1996) siendo éstas “composiciones tan visuales como sonoras” (Fetterman, Ibídem, p. 21). Desde los años 50 las composiciones de Cage están firmemente comprometidas con el teatro, de manera que lo visual adquiere una relevancia singular: no sólo por la gestualidad de las acciones llevadas a cabo durante la *performance*, siendo también por la propia partitura gráfica, que se erige como una suerte de libreto teatral. Lo visual permite compartir con el público “la concepción de la pieza y la perspectiva de la interpretación” (Mount, Op. Cit., p. 5). Podemos constatar que entre la producción de Cage existe un grupo de composiciones como *Water Music* (1952), *Theater Piece* (1960) o *Variations IV* (1953) que están enteramente centradas en la teatralidad (Mount, Op. Cit., Nicholls, Op. Cit.).

La definición que Cage da del teatro no deja lugar a dudas: “Lo que es, es teatro y estamos en él y nos gusta estar haciéndolo” (1954, 42’ 40” de *45’ for a Speaker*); según Pardo “el compositor explica que ofrece una definición de teatro tan simple para que cada uno pueda considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad” (Op. Cit., p. 108). Esto nos permite afirmar que para Cage los conceptos tienen una significación mucho más amplia: el de música como cualquier hecho sonoro; el de teatro como la vida misma.

El teatro de Cage puede ser considerando un híbrido entre la *Performance* y el *Happening*, pues las acciones, llevadas a cabo por un intérprete, tienen lugar en una atmósfera cotidiana como si de un suceso del día a día se tratase y donde se da pie a la intervención de los asistentes, a quienes se les invita a participar. Según Martínez, la *Performance* y el *Happening* suponen los dos “medios de libre representación escénica que han acabado siendo, hasta muy recientemente, algunos de los métodos más genuinos y versátiles de expresión plástica sobre las móviles tablas de la escena artística contemporánea” (2011, p. 167).

Mount (Op. Cit.) sostiene una hipótesis muy interesante en relación a la gestación de *Water Walk*, y es que para el autor, la composición sería fruto de la reelaboración de una composición previa, concretamente de *Water Music* (1952), con vistas al nuevo formato, pues “el medio televisivo ofrecía a Cage la oportunidad de sonsacar las

posibilidades artísticas surgidas de sus trabajos más tempranos” (Mount, *Ibíd.*, p. 11). Si cotejamos brevemente ambas composiciones⁶⁴, como muestra Mount, veremos el creciente interés de Cage en el ritmo, tanto por los elementos que se dan cita (*in crescendo*: 13 instrumentos en *Water Music* vs 34 instrumentos en *Water Walk*) como por el tiempo en el que deben ser acontecidos los hechos (*diminuendo*: 6’ en *Water Music* vs 3’ en *Water Walk*), siendo, siempre para el autor, un indicio de adaptabilidad al formato. También el grafismo de ambas partituras (eminentemente visual) y la naturaleza de las acciones y de los objetos que aparecen avalan esta tesis.

Si tomamos como válida la hipótesis de Mount, el proceso de composición de *Water Walk* se habría dilatado en el tiempo más de 7 años. La importancia que Cage otorga a los procesos se plasma en escritos como “La composición como proceso” que aparece en la obra *Silence: Lectures and Writings* (Op. Cit) y donde describe el proceso de composición de algunas de sus obras como *Imaginary Landscape No. 4* ó *Music of Change*, ambas de 1951.

Un último aspecto a tratar lo constituyen las acciones que conforman la obra, tales como: “encender”, “apagar”, “tocar”, “soplar”, “estrujar”, “regar”, etcétera. Algunas de estas acciones, como “golpear” o “tirar” son de una naturaleza transgresora evidente, cuasi anti musical. Poner el foco precisamente en ellas se debe a lo cerca que ambas se encuentran de la noción de ruido, fenómeno que la sociedad sostiene como indeseable y perjudicial para la salud, sobre todo si pensamos en la contaminación acústica a la que se ven sometidas las grandes ciudades; este hecho convierte a estas acciones en potencialmente abordables desde la educación, al propiciar un posible cambio de paradigma como el que sugieren Agosti-Gherban y Rapp-Hess:

⁶⁴ Se facilita en Anexos (nº 11) una imagen comparativa de ambas composiciones.

En nuestra cultura la noción de ruido es algo prohibido: «No golpees con la cuchara sobre la mesa, no dejes caer mil veces ese juguete». De hecho, es por este modo de manifestarse como el niño «aprende». Tirará el juguete al suelo de distintas maneras, en lugares diferentes, y por este proceso, a la vez – experimental y empírico- , es como va a darse cuenta de las relaciones gesto-distancia (evaluación espacial), gesto-fuerza (evaluación dinámica) y gesto-sonido (evaluación sonora). Si en vez de reprimir al niño, le proponemos diálogo, otros modos de jugar con la cuchara, otros ritmos, habrá un enriquecimiento mutuo. La fuente de irritación se convierte entonces en fuente de comunicación y de juego (1988, p.16).

La educación, así, podría suponer el punto de partida dispuesto a respaldar un cambio en la percepción. Además, resulta evidente la acogida positiva que para el alumnado tendría la posibilidad de explorar las potencialidades de acciones que hasta el momento habían sido desechadas por su no deseabilidad, circunstancia que en sí misma supone una fuente de motivación.

Otra de las acciones que Cage lleva a cabo y merece ser apuntada es la de mirar el reloj de bolsillo y esperar. Sucede antes de golpear el canto de la bañera con la tubería de hierro (sección B: 22"); así, mientras espera, el ritmo se detiene y el público, que no es consciente de cuán importante es que cada acción tenga su tiempo, estalla a carcajadas, como si de una pregunta-respuesta musical entre ellos y Cage se tratara. Esta forma de llenar el vacío de la acción, impidiendo que por unos segundos aflore el silencio, supone de nuevo una reminiscencia directa a la ya señalada 4'33".

Las aportaciones de Cage al panorama musical son cuantiosas y la principal característica de sus innovaciones radica, tal y como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, en la creatividad de su pensamiento. En esta línea, Kincheloe (2001), plantea que la detección de problemas, primer paso del pensamiento creativo, es en sí una forma de construcción del mundo, y constata que los problemas de la escuela no son innatos, sino que las condiciones sociales, las presuposiciones cognitivas y las relaciones de poder los construyen; en este sentido, el profesorado tiene la responsabilidad de desvelarlos, promoviendo en el alumnado la reflexión, el pensamiento crítico y la justicia social.

La rutina cotidiana es, por un lado, una serie de circunstancias preconcebidas y, por otro, la consecuencia de cierta predisposición que lleva a aceptar el mundo como es, sin cuestionamientos, y a esperar la misma actitud de los demás (Wagner, Hayes y Flores, 2011). El hecho de replantearnos las relaciones que se establecen en la dinámica social entre lo “estructurado” y a la vez “estructurante”; lo “producido” y a la vez “productor” (Romero, 2012, p.262), podría ser trasladado a la educación por medio del arte. En este sentido, algunas de las obras de Cage, como se ha venido versando, son potencialmente abordables para ejercitar la crítica y reflexionar acerca de cuestiones relativas a la vida en general y al arte en particular, y tal y como afirma Fisherman (Op. Cit., p. 139): “esto, lejos de hablar del fracaso de estas composiciones, habla de su éxito”.

Concluimos en este punto el análisis de la obra, una vez expuestas las particularidades que la hacen especialmente significativa: sus aspectos estéticos, artísticos y multidisciplinarios. A continuación se procede a la discusión de resultados con el fin de determinar hasta qué punto el análisis ha sido favorable a la consecución de los objetivos planteados de manera previa al mismo.

4 Discusión de Resultados

El recorrido trazado hasta aquí, mediante el desarrollo de este trabajo, permite, por un lado, vislumbrar una concepción cíclica de la personalidad de John Cage, desde el contexto en que vivió, pasando por la evolución de su pensamiento y obra, así como por cómo la educación se ha hecho eco de la mismas (en el contexto formal gracias a los pedagogos que enunciamos; en el contexto no formal gracias a las asociaciones, fundaciones, centros de arte y museos) hasta focalizar la atención, utilizando para ello la perspectiva de la IBA, en una composición cuyo análisis posibilitase extraer los fundamentos de la experimentación musical.

Una vez realizado el análisis se procede a evaluar los resultados del mismo, con miras a refutar o consolidar la hipótesis planteada y permitir así el desarrollo ulterior de este trabajo.

4.1 Evaluación de los resultados

Para comprobar en qué medida el análisis ha sido satisfactorio en relación a la hipótesis planteada, tomaremos los objetivos del mismo como punto de partida, propiciando, así, la evaluación de los resultados.

Apuntamos a continuación los objetivos marcados y la reflexión en torno a los mismos surgida del análisis:

- **Sistematizar el proceso de creación de una obra contemporánea.**

Los apuntes históricos han posibilitado tomar conciencia del proceso de composición. Tomando como válida la hipótesis de Mount en la que se expone que *Water Walk* es una reelaboración de *Water Music*, el proceso pasaría por varias fases:

1. Concepción preliminar de la obra:

- Primacía de los aspectos visuales en notación no convencional
- Indicaciones escuetas indeterminadas
- Descripción exhaustiva de las acciones que acontecen.
- Aspectos musicales determinados.
- Inclusión de fuentes extrañas de sonido de distintos contextos.

- Frontera temporal prefijada.
- 2. Adaptabilidad al medio específico de interpretación: “inmediatez, espontaneidad y actualidad” (Bretz, Op. Cit, p. 153-163).
 - Ampliación de eventos: marcado foco visual.
 - Reducción de la frontera temporal: corta longitud.
 - Movimiento constante: comicidad rápida.
 - Existencia de un elemento principal vertebrador: agua.
- 3. Consideraciones de la interpretación
 - Teatralidad en las acciones.
 - Inclusión elementos estéticos (espejo).
 - Respuesta del público: factor determinante en la ejecución.
- **Esgrimir los aspectos formales y musicales de dicha composición.**
 - 1. Aspectos Formales:
 - La composición se organiza en tres secciones de igual longitud.
 - El tiempo está estructurado por las acciones que acontecen.
 - La repetición de ciertos patrones sucede en momentos idénticos en cada una de las secciones, favoreciendo captar la estructura de la pieza al audio-oyente.
 - Los elementos que intervienen conforman un *collage* teatral-visual-musical en cuanto a representación de acciones visuales y sonoras.
 - 2. Aspectos Musicales:
 - Parámetro de intensidad: indicaciones de *ff*
 - Parámetro de altura: indicación de los registros del piano donde desarrollar las acciones; directrices en relación a los intervalos que realizar.
 - Polifonía: opciones en relación a lo simultáneo (armónico) o alterno (melódico).
 - Efectos: *cluster* y *glissando*; amplificación.

- Primacía de acciones percutidas: sobre los objetos de percusión propiamente dichos así como sobre el piano de cola (teclado y cuerdas) y sobre el resto de objetos.
- **Reflexionar acerca de los elementos y acciones que intervienen en la obra.**

Una vez realizado el análisis de la *performance*, algunos de los puntos sobre los que se ha construido la narración gravitan en torno a los siguientes ejes:

1. Estéticos: los elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a la *performance* se muestran a continuación:

- La declaración de intenciones del compositor: plasmación de ideas que subyacen al trabajo de Cage en torno al hecho sonoro.
- Proceso de composición e interpretación como un recorrido - en sentido literal y figurado - desde la pieza original hasta *Water Walk*.
- Elementos universales (los objetos y la propia agua) y acciones universales trasladadas a un contexto específico y particular: la televisión americana de los 50.
- Comunicación bidireccional entre compositor y público: participación de ambos de la experiencia hasta el punto de determinar el resultado final.

2. Artísticos:

- Los objetos: son los verdaderos instrumentos de la pieza y en sí mismos constituyen temas musicales que se repiten, se combinan y de esta forma se desarrollan como cualquier discurso musical al uso.
- Las acciones: permiten tomar conciencia de gestos del día a día que al interactuar con las cosas, provocan una respuesta sonora, siendo una fuente de información muy preciada.
- El tiempo: es el verdadero estructurador de la obra, así como las rutinas y quehaceres del día a día se ven determinados por su paso inexorable.

- El movimiento: se traduce en los desplazamientos del intérprete, así como en el curso del agua. El ritmo de los movimientos simula un motor tal y como en la música más tradicional sucede.
- El silencio no existe: en un momento determinado Cage se para, mira el reloj y espera; este atisbo de vacío se llena de las risas del público.
- La transgresión: supone una constante en la producción de Cage en general y en *Water Walk* en particular: no sólo al desafiar la percepción y las convenciones del mundo del arte, sino también al llevar a cabo acciones políticamente incorrectas.
- El simbolismo: el desprecio hacia el pasado obsoleto se recrea en el gesto al golpear y tirar las radios de la mesa, pues la televisión supone una nueva era.

3. Multidisciplinares:

- El sonido como hecho natural (ligado a la vida): reflexionar acerca del sonido desde las ciencias naturales así como desde las ciencias sociales posibilitaría trazar una historia de la evolución de la técnica o de los medios de locomoción, por citar sólo algunos ejemplos.

Una posible aplicación didáctica consistiría en desarrollar un espacio en el aula a modo de museo etnográfico de sonidos, el cual podría albergar objetos como una máquina de escribir - cuyo sonido además es muy característico y nos transporta a un contexto y una época determinados – un gramófono, un reloj de cuco antiguo, etc.

- La clasificación de las fuentes productoras de sonido: discernir entre lo puramente mecánico y lo eléctrico así como entre lo natural y lo artificial permite tipificar, comparar y en definitiva establecer categorías de manera que los conceptos se presentan de manera más nítida y ordenada. Esta categorización, a su vez, admite versar sobre la energía y el consumo, haciendo más significativas las diferencias entre los contrarios y sentando las bases de una educación crítica en torno a estos temas.

- Los estados de la materia: el despliegue de estados en los que se presenta el agua en la obra de Cage puede incentivar la reflexión en torno a las propiedades de los elementos sólidos, líquidos y gaseosos, así como hacia cómo el estado natural de las cosas puede cambiar sin alterar su naturaleza, abriendo la puerta desde a ciencias como la Biología hasta a figuras como Aristóteles y a disciplinas como la Filosofía.
- Los tipos de movimiento: la propagación de las ondas sobre la superficie del agua, la vibración de las cuerdas del piano o los efectos de la gravedad en la caída de los objetos son fenómenos que se dan cita durante la *performance*, susceptibles de ser abordados bajo un enfoque interdisciplinar en la educación.
- Los componentes teatrales: la naturaleza teatral de la composición permite reflexionar acerca de elementos escénicos como los decorados - en el caso de *Water Walk* los propios objetos suponen una solución estética en este sentido - el guión – adoptarían la forma de acciones en el caso de nuestra obra – así como en el género de la pieza teatral - vodevil en el caso de *Water Walk*.
- Los medios audiovisuales: el formato donde se desarrolla la *performance* permite entender tanto el recorrido que traza la partitura, como el plano que señala cuál será la disposición de los elementos, como una suerte de *storyboard* cinematográfico. También la minuciosidad de Cage con el tiempo puede equipararse a la situación que viven los compositores de una película al tener que adaptarse a los tiempos marcados por la imagen. Un último elemento a subrayar como eminentemente cinematográfico son todos los sonidos que Cage produce durante 3' de duración: en la Banda Sonora de un *film* todos y cada uno de los sonidos que intervienen, ya sea en la imagen, ya sea fuera de campo, tienen su aparición en la banda, además de las composiciones musicales propiamente dichas; es decir,

la intervención de Cage estaría justificada en una hipotética escena en la que un actor o actriz realizase acciones domésticas cuando en un momento dado, un hecho dramático obligase a introducir un acorde disonante producido por una fuente musical propiamente dicha⁶⁵.

- **Extraer la terminología específica del fenómeno composicional de la obra Cageana.**

Tanto el desarrollo de este trabajo como el análisis de las particularidades de una composición de Cage han permitido extraer las siguientes cláusulas como terminología básica constante en la producción del compositor:

- Hecho sonoro: abarca la propia música y expande las fronteras de ésta.
- Indeterminación y aleatoriedad: otorgan libertad al ejecutante.
- Cotidianidad: impregna la obra de arte de la propia vida.
- Experiencia en proceso: el devenir de acontecimientos es imprevisible.
- Tiempo y movimiento: suponen una constante en la obra Cageana.
- Acciones: adoptan la forma de una partitura no convencional.
- Materiales de procedencia dispar: nueva percepción de la obra de arte.
- *Collage* visual-musical-teatral: nueva *obra de arte total*⁶⁶.
- Transgresión: desafío a las convenciones del mundo del arte.
- Adaptabilidad al medio: posibilidad de cambio y transformación.

- **Obtener una plantilla tipo que recoja los fundamentos de la experimentación.**

Por medio del análisis de *Water Walk* ha sido posible extraer los principios que rigen la experimentación artística en general y la obra de John Cage en particular. Los ítems presentados constituyen en esencia las innovaciones musicales que el compositor llevó a cabo por medio de su filosofía y su obra.

⁶⁵ Esto es tan sólo un ejemplo para constatar que la banda sonora de una obra cinematográfica contiene no sólo la música que aparecerá en el film, sino también los ruidos y diálogos que suponen toda la información acústica para el espectador.

⁶⁶ Si hasta en el Romanticismo la obra de arte total la regentaba el drama Wagneriano, en la posmodernidad podría ser la obra de Cage la que acuñase el término.

Se presenta a continuación una tabla donde se despliegan estos fundamentos, lo cuales se ponen en relación con las potencialidades didácticas que los mismos esgrimen.

Fundamentos de la experimentación	Consideraciones didácticas
Introducción de elementos sonoros extramusicales	- Supone un gran potencial de creatividad, abriendo la puerta a nuevos materiales.
Introducción de aparatos electroacústicos y grabaciones en cinta.	- Posibilita ampliar el discurso artístico. - Accesibilidad frente a los fundamentos de composición tradicionales.
Indeterminación y aleatoriedad de parámetros	- Otorga libertad y por tanto protagonismo al alumnado. - No existe el error puesto que el resultado no viene determinado.
Cotidianidad de los elementos y de las acciones	- Cambio en la percepción de hechos y sucesos - Potencia la reflexión crítica en torno a situaciones que pueden pasar desapercibidas.
Instrumentos tradicionales re-interpretados	- Sugiere flexibilidad en los procedimientos: no existe un único camino para la ejecución. - Aumenta las posibilidades de interacción utilizando los mismos medios
Emisión y recepción musical: participación	- Este hecho sienta las bases del trabajo en equipo. - Todos/as participamos de la obra de arte.
Predeterminación del tiempo	- Este elemento es inalienable y propicia la reflexión crítica en torno al tiempo en la sociedad posmoderna.
Predeterminación de acciones en forma de patrones	- Posibilita la toma de conciencia acerca de cómo interaccionamos con los objetos. - Permite discernir entre <i>El mundo de las cosas VS El mundo de las ideas</i> .
Dibujos, símbolos, grafías no convencionales	- Diversificación de los medios de expresión - Accesibilidad: todos y todas pueden comprender y crear por medio de estas grafías.
Collage de elementos de la danza (movimiento) y del teatro.	- Diversificación de las formas de expresión. - Atención a la diversidad de inquietudes.
Transgresión	- Ruptura de patrones rígidos de comportamiento. - Potencia la reflexión crítica.

Tabla 6: Los fundamentos de la experimentación y sus potencialidades didácticas

El análisis de los elementos de la *performance*, con el posterior despliegue de los fundamentos de la experimentación -extraídos de dicho análisis-, la respuesta a los objetivos trazados y el discernimiento en torno a las potencialidades educativas que de manera inductiva, presenta esta composición, permiten concluir que *Water Walk* es factible de trasladarse a un contexto educativo, validando la hipótesis planteada. Sin embargo, se desarrollan a continuación algunas cuestiones problemáticas.

4.1.1 Preguntas y respuestas surgidas en la Investigación

Se exponen en estas líneas algunas cuestiones acaecidas durante el desarrollo de este trabajo las cuales han supuesto un replanteamiento acerca de cómo proceder con la investigación. Estos interrogantes se organizan en torno a varios ejes: la temática del trabajo, la metodología de investigación y el análisis de la obra.

El primero de los debates gira en torno a la persona de John Cage y supone una paradoja: ¿cómo una personalidad desconocida para gran parte de la población es a la vez para otra parte inmensamente famosa? La popularidad de Cage no sólo compete a la música, sino también al arte en general (Bellas Artes, Arquitectura, Teatro) y a disciplinas como la Filosofía. Así, lo que por un lado pudiera parecer banal, por el otro ha derivado en la existencia de gran cantidad de literatura acerca del compositor, inabordable desde el punto de vista físico (espacio y tiempo); es por ello por lo que en estas líneas se deja constancia de la necesidad de ahondar más en su persona, en su producción y en su repercusión, no por una mera formalidad sino por hacer justicia al alcance de su ingenio.

En cuanto a la IBA, algunas cuestiones problemáticas presentadas por Hernández (Op. Cit., pp. 110-113) son rescatadas aquí como lagunas sistémicas derivadas de la metodología, las cuales, sin embargo, se han resuelto de manera satisfactoria como se muestra a continuación:

- La calidad artística: ¿es posible trasladar una obra artística a un contexto espacial y temporal diferente al de su creación?

Pese al tiempo transcurrido y lo diferente del contexto, la figura de John Cage se sitúa en una época todavía vigente y sus composiciones, así como sus

escritos, siguen siendo rupturistas e innovadores tanto hoy como hace 50 años. Esta situación permite afirmar que su legado supone un fenómeno atemporal y por tanto posee validez, de manera que la calidad artística no se verá condicionada por la obsolescencia en este sentido.

- Relación arte-palabra: ¿por qué incluimos representaciones estéticas? ¿En qué medida el uso de elementos visuales puede contribuir a resolver el puzzle de la investigación?

La inclusión de elementos visuales, musicales y audiovisuales supone una circunstancia *sine qua non* para el desarrollo de este trabajo por una serie de motivos:

- La propia obra de Cage es representativa por lo plástico de gran parte de su producción; *Water Walk*, en concreto, viene definida y determinada por medio del dibujo en la partitura y por medio de la *performance* televisiva, así pues en primer lugar, estas representaciones estéticas suponen una necesidad.
- Otro motivo viene determinado por el interés que este trabajo suscita de cara a la Educación Artística, así, no perder su esencia musical, performativa y visual, al no valerse tan solo de la disertación para teorizar, puede ser un valor añadido.
- Muchos aspectos analizados de la *performance* tienen que ver con la transgresión y con el desafío a los sentidos; el audiovisual tiene el poder de funcionar como un todo, procesándolo el entendimiento de manera global. Es por ello que su aparición – la del audiovisual- en este trabajo es obligada al ocuparnos del mismo analíticamente.

Por lo que se refiere al análisis de *Water Walk*, una última problemática a reseñar está relacionada con la calidad de la grabación: ¿cómo se puede tener constancia de todo lo que sucede en la *performance* si el ritmo es vertiginoso y se suceden gran cantidad de elementos y acciones? Y es que, en momentos determinados de la *performance* es difícil constatar si Cage se vale de utensilios como la moneda, pues los

condicionantes expuestos (el frenesí de las acciones y la calidad de la grabación) no permiten tener una certeza absoluta a este respecto. Como fue señalado anteriormente, la partitura nos permite distinguir entre lo azaroso o casual de las acciones y el control en las mismas, facilitando el rigor en el análisis y solventando algunas lagunas en este sentido.

Los aspectos señalados tienen una contrapartida en las fortalezas que han hecho posible que el desarrollo de este Trabajo Fin de Máster se haya llevado a cabo de manera satisfactoria, entre ellas la novedad que a efectos educativos supone la temática y el sendero que abre la puerta a los cambios en la didáctica de la enseñanza artística, tal y como se expone a continuación.

4.2 Aporte científico

Si las prácticas de la música contemporánea descritas en este trabajo finalmente fueran instauradas en el aula de primaria llevarían pareja cambios en la concepción tradicional de cómo se desarrolla la educación artístico-musical y cómo abordarla. El aporte científico a este respecto vendría de la mano de las transformaciones que a continuación se apuntan con vistas a conseguir una mejora en los procesos de enseñanza-aprendizaje de las dinámicas contemporáneas.

En primer lugar cabría cuestionar de qué manera el actual currículum compartimentalizado en materias contribuiría a desarrollar de manera global la educación del alumnado. En lo que compete estrictamente a la Educación Artística, sería oportuno plantearse la manera de recuperar un espacio y un tiempo necesarios no sólo para la enseñanza de la Música o de la Plástica, sino también para el Teatro.

En cuanto a los materiales educativos, los libros de texto de música deberían tratar de manera más amplia los movimientos de vanguardia del siglo XX y en especial la figura del compositor John Cage. También la biblioteca escolar podría hacerse eco de recursos bibliográficos herederos de la tradición de Cage como *Pomelo* (Ono, 2006) cuyas acciones invitar a experimentar y crear utilizando recursos no convencionales u otros libros recientes como *Destroza este diario* (Smith, 2012) donde en los propios

agradecimientos se hace una alusión directa a Cage y donde las acciones estructuran también cada dinámica propuesta.

De igual manera, la formación del profesorado debería atender a este respecto y de ahí, la necesidad de promover cursos, seminarios, talleres y congresos en los que fomentar el conocimiento hacia los elementos estilísticos y temáticos que posibilitan poner en valor las dinámicas educativas de la música contemporánea.

El tratamiento de éstas prácticas por la institución educativa repercutiría a largo plazo en la concepción social del papel de esta música, propiciando la aparición de nuevos movimientos y enriqueciéndose así el panorama musical contemporáneo.

Las repercusiones en el aula de artística pasarían por proveer de nuevos recursos materiales las estanterías, contando para ello con nuevos objetos procedentes de contextos dispares: juguetes de baño o para animales domésticos, reclamos de animales dispares, enseres con cavidad de resonancia, compartimentos de gran capacidad para albergar otros elementos, etcétera.

Las repercusiones en el campo de la musicología aplicada pasarían por las siguientes innovaciones:

- Creación de programas de ordenador que incluyesen la posibilidad de ejecución de este tipo de composiciones en lo relativo a la tecnología musical, ofreciendo nuevas sonoridades y nuevas grafías para representar nuevos tipos de ataque.
- Cambio en los parámetros que determinan la crítica musical, propiciando una búsqueda por lo novedoso, la sorpresa y lo no convencional.
- Nuevas formas de gestión musical relativas al mercado, como sellos de música específicos cuya filosofía respondiera a difundir la música contemporánea.

En lo que concierne a la musicología sistemática, disciplinas como la Sociología, la Filosofía, la Física y la Psicología, podrían abastecerse de este campo de estudio para futuras investigaciones, sentando las bases de un fenómeno global adaptado a un mundo global.

5 Conclusiones

El desarrollo de este trabajo permite enunciar unos principios generales en torno a una serie de cuestiones relativas a la música de John Cage y a la educación artístico-musical, las cuales se esbozan a continuación a modo de conclusiones generales:

- El estudio, tratamiento y discusión alrededor de la música contemporánea en la Educación supone una necesidad en la medida en que forma parte integrante de la Historia de la Música y refleja el devenir de los movimientos artísticos que documentan en sí una sociedad y una época.
- La figura de John Cage supone el máximo exponente de la música contemporánea tanto por el desarrollo de su trayectoria como por el calado de sus innovaciones, suponiendo un hito en este sentido y gozando de una reputación en el mundo del arte contemporáneo sin precedentes y con consecuencias directas en el desarrollo del arte posterior.
- Pese a que la personalidad de John Cage no se aborda desde las aulas de Educación Artística, siendo en la mayoría de los casos desconocido, dentro de la educación no formal sus obras discurren por los museos y centros de arte de manera prolífica.
- Aunque la difusión y consumo de la música contemporánea continúa siendo en muchos casos un fenómeno marginal, son muchas las iniciativas que en las últimas postrimerías dan mayor cobertura al fenómeno, facilitando materiales sonoros y propiciando un espacio de transferencia entre productores (intérpretes) y consumidores (público).
- El análisis de la obra *Water Walk* ha revelado una serie de patrones que de manera inductiva suponen elementos representativos de toda la producción de Cage y pueden ser considerados los fundamentos de la experimentación artística. Éstos son:

- Introducción de elementos sonoros extramusicales.
- Introducción de aparatos electroacústicos y grabaciones en cinta.
- Indeterminación y aleatoriedad de parámetros.
- Cotidianidad de los elementos y de las acciones.
- Instrumentos tradicionales re-interpretados.
- Participación conjunta de emisores y receptores.
- Tiempo predeterminado.
- Acciones predeterminadas.
- Uso de dibujos, símbolos y grafías no convencionales.
- *Collage* de elementos procedentes de la danza y teatro.
- Transgresión.

- A la luz de estos fundamentos, las actividades prácticas de naturaleza contemporánea en el aula de Educación Artística podrían llevarse a cabo mediante creaciones instrumentales con nuevas sonoridades, el uso de notación gráfica, la realización de improvisaciones, la inclusión de sonidos de altura indeterminada, el movimiento corporal, el empleo de grabaciones, la búsqueda de efectos y el empleo de nuevas tecnologías (Cureses, Op. Cit.).
- Los fundamentos de la experimentación extraídos reflejan una serie de potencialidades didácticas relacionadas con la accesibilidad de todo el alumnado, la participación activa, la atención a la diversidad de intereses, la autoexpresión y la reflexión crítica en torno a ciertos paradigmas.
- La experiencia de trasladar a las aulas el legado musical del siglo XX, más concretamente, el legado musical de John Cage, responde a las exigencias educativas actuales de interdisciplinariedad y globalización, donde la creatividad se presenta como proceso imprescindible para adquirir la capacidad de pensar, desarrollar habilidades, romper patrones rígidos de pensamiento, aumentar la capacidad de síntesis, potenciar el uso y aplicación de ideas y mejorar nuestras relaciones humanas.

Una vez expuestas las conclusiones, se trazarán las futuras fases de la investigación, en las cuales se desarrollará una propuesta didáctica que permita recabar más información acerca de las implicaciones educativas de la música contemporánea. El punto de partida lo constituye este trabajo, así como las consideraciones subsiguientes traslucidas del mismo:

- La ‘nueva música’ requiere un oyente nuevo que se sitúe ante ella de manera distinta a la de un receptor tradicional de discos o conciertos. “Quien quiera acercarse a esta música deberá dejar en las puertas del templo sus vestiduras, sus pecados y, sobre todo, su memoria” (Ficherman, Op. Cit., pp. 140-141).
- Corresponde a la educación plantearse el reto de implantar nuevos métodos que coexistan con los tradicionales, con el fin de ampliar su corpus de conocimientos. Es necesario dejar de dar la espalda a una realidad musical y social en la que las prácticas expuestas están presentes. “El estilo personal debería ser reconsiderado a menudo y nuevos estilos considerados, independientemente de parecer inconsecuentes” (Cope, 1997, p. 167).

5.1 Futuras fases de la investigación

El desarrollo de este Trabajo Fin Máster sienta las bases de una futura propuesta ulterior, donde la experiencia de *Water Walk* se traslade a un aula educativa. Se señalan a continuación algunos momentos que estructurarán la investigación, así como algunas consideraciones respecto a la misma.

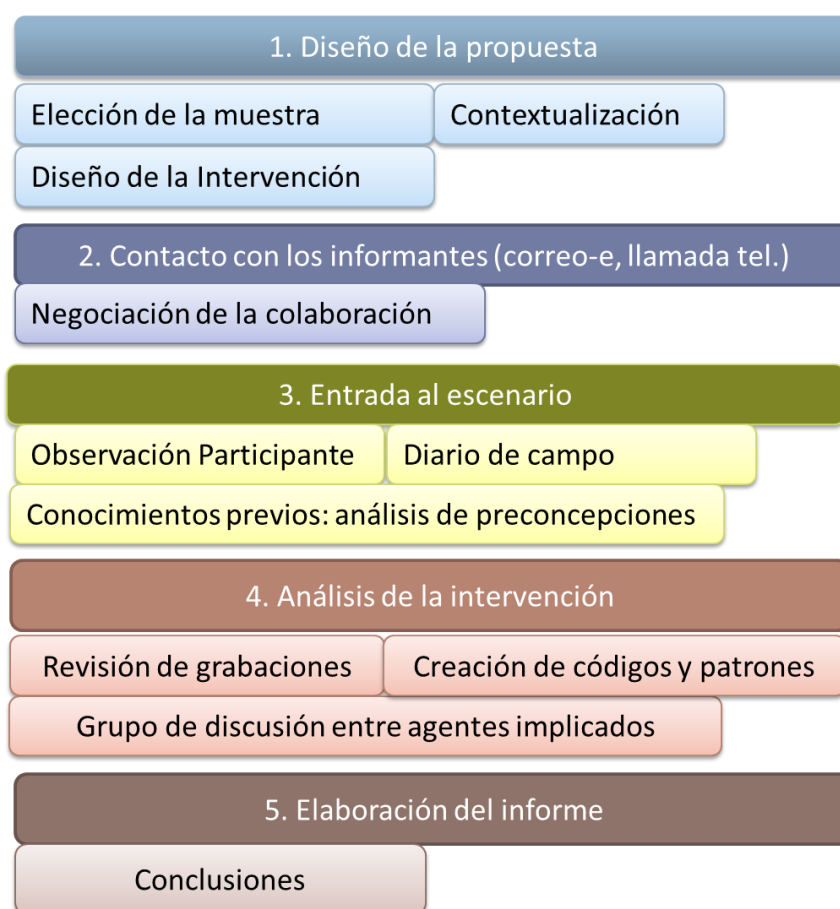


Tabla 7: Fases de la futura investigación

En la futura aplicación didáctica, la presentación a los educandos de la obra de Cage podría adoptar, en un primer momento, la forma del “método de los ocultadores” propuesto por Chion y expuesto anteriormente: restringimos la información en primer lugar a un solo canal, primero el auditivo y más tarde el visual, de manera que el intelecto tratará de responder ante la información ausente. El trabajo previo dirigido a conocer los preconceptos, así como a introducir cada uno de los fundamentos de la experimentación supondrá un trabajo determinante de cara al futuro proyecto.

En la investigación cobrará una relevancia singular la transformación de la composición, la cual deberá adaptarse a las particularidades del espacio y el tiempo en que sea llevada a cabo. De este manera, si en la obra de Cage se simbolizaba el paso de lo obsoleto (las radios) a lo nuevo (la televisión), en nuestros días, serían los teléfonos móviles, las *tablets* y los ordenadores portátiles los objetos que en forma de nueva era

despidieran a los teléfonos fijos, el correo postal o a los antiguos retroproyectors de transparencias, lo que conllevaría una reconstrucción de la obra.

Por supuesto llevar a cabo una *performance* supondría hacerlo bajo una serie de condiciones de seguridad y desde la lógica educativa, siendo concluyentes estas condiciones para llevar a cabo la intervención, determinando los materiales y los usos.

Cuáles serán las edades de los y las participantes en la propuesta vendrá determinado, en primer momento, por la disponibilidad de los escenarios y por el interés de los centros educativos en intervenir en la investigación, si bien muchas de las potencialidades didácticas apuntadas requieren una madurez cognitiva suficiente para poder desarrollar la propuesta en todo su alcance.

Independientemente de la edad de los educandos implicados en la experiencia, la escucha y la práctica de la música contemporánea debería llevarse a cabo en todas las edades, pues “es importante tomar contacto con el presente, con los compositores actuales y con una forma de pensamiento musical moderna, lo cual viene a ser una invitación a participar y vivir lo que nuestro tiempo nos ofrece” (Urrutia, Op. Cit., p. 41).

En el diseño de la intervención el escenario tomaría una gran importancia, puesto que el mismo experimentará una transformación al ser tomado por la instalación en su conjunto. La determinación de la disposición de los elementos será llevada a cabo por los participantes, quienes como ya hiciera Cage en *Water Walk*, realizarán un plano del recorrido de la *performance*.

Poner a los niños y niñas en la tesitura de tomar decisiones y reflexionar acerca de las cosas que les rodean supondrá un apartado fundamental de la investigación, pues “dar un nuevo giro a simbólico a las cosas ordinarias funciona porque no tenemos quién nos proteja frente a lo trivial [...] Las instalaciones, las performidades, o los ensayos fotográficos permiten mostrar de una manera diferente esos objetos cotidianos que nos rodean, por ejemplo, en la Escuela, aportándoles nuevos significados” (Hernández, Op. Cit., pp. 109-110), significados que les serán dados por los propios protagonistas de la investigación.

Otros menesteres relacionados con la creación artística a llevar a cabo por los y las pequeños y pequeñas, como ya hiciera Cage, están relacionados con la partitura, la cual deberá reflejar en forma de notación no convencional la interacción entre los elementos y el discurrir de las acciones.

Estas reflexiones son tan solo el esbozo de las ideas preliminares que marcarán posibles vías de la futura investigación, sin que supongan hechos definitivos. A continuación se señala la planificación estimada del trabajo posterior en forma de cronograma, pues siguiendo a Cage, es lo que nos ocupa, lo que nos mueve, lo que determina nuestra vida y obra, también en lo que se traducen estas líneas: en tiempo.

5.1.1 Cronograma

Acciones	Trabajo de campo 2014/2016			
	Ámbito educativo Desarrollo del proceso en un ciclo educativo (2 cursos escolares)			Ámbito social meses de verano (junio, julio y agosto)
	Primer trimestre	Segundo trimestre	Tercer trimestre	
Búsqueda bibliográfica				Verano 2014 *
Visitas de estudio	Experiencias preparatorias			Verano 2015 *
Entrevistas	Negociación de la participación			Verano 2016 *
Práctica educativa	Desarrollo de materiales previos	Puesta en marcha de la intervención	Desarrollo del grupo de discusión	
Recogida de datos	Diario de campo	Grabaciones	Análisis conjunto de elementos visuales	
Estudio Analítico 2016/2017				
Transformación de datos	Análisis de las grabaciones		Análisis de las opiniones	
Elaboración del informe	Elementos divergentes/elementos convergentes de las intervenciones Similitudes con Water Walk **			

Tabla 8: Cronograma

* Entre los meses de verano de 2014/2015 y 2016 se llevarán a cabo todas las acciones extraescolares, como son las estancias internacionales que permitan estudiar cómo se han desarrollado propuestas similares en otros ámbitos.

** Estos son tan sólo unos esbozos de lo que será la futura intervención; la elaboración del informe vendrá determinada por los objetivos que se planteen en el trabajo, los cuales podrán atender a algunas de las preguntas de investigación planteadas anteriormente; este hecho delimitará la naturaleza cualitativa o cuantitativa del estudio posterior.

6 Referencias bibliográficas

- Agosti-Gherban, C; Rapp-Hess, C. (1988). *El niño, el mundo sonoro y la música*. Alcoy: Marfil.
- Alonso, L.E. (2012). Sociedad y discurso o discurso sin sociedad: el debate posestructuralista. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 4, 7-25.
- Amiot, M.A (1992). Le Mesostics de John Cage dans tous ses états. *La Licorne*, 23, 245-262.
- Barone, T. y Eisner, E. (2006). Art-Based Educational Reseach. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.) *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. (pp. 95-105). Mahwah, New Jersey: AERA.
- Benenzon, R. (2011). *Musicoterapia: de la teoría a la práctica*. Buenos Aires: Paidós.
- Bretz, R. (1950). Tv as an Art Form. *Hollywood Quarterly* 5, 2, 153-163.
- Burkholder, J.P., Grout, D.J. y Palisca, C.V. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- _____. (1991). *John Cage: An Anthology*. New York: Da Capo Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 16. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/408/sobre-la-interrelacion-de-la-musica-y-plastica-en-los-siglos-xx-y-xxi-migraciones-convergencias-y-nuevos-generos-artisticos>
- Cureses, M. (1998). La música contemporánea en la Educación Secundaria. *Aula Abierta*, 71, 213-235.
- Delalande, F. (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi.
- _____. (2007). De la exploración sonora a la invención musical. En M. Díaz y E. Riaño (eds.), *Creatividad en Educación Musical* (pp. 71-76) Santander: Universidad de Cantabria.
- Díaz, L. (1974). *El rapto de Europa*. Madrid: Alianza.
- Díaz, M. (2005). La Educación Musical en la Escuela y el Espacio Europeo de Educación Superior. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19 (1), 23-37.

- _____ (2014). Enseñar música en el siglo XXI. En A. Giráldez (coord.), *Didáctica de la música en primaria* (13-30). Madrid: Síntesis.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Ferrer, E. (1993) Fluxus y Zaj. En G. Picazo (ed.), *Estudios sobre Performance*. (31-48) Sevilla: Centro andaluz de teatro.
- Fetterman, W. (1996). *John Cage's theatre pieces: Notations and Performances*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers.
- Fisherman, D. (1998). *La música del siglo xx*. Barcelona: Paidós.
- Gainza, Hemsy de V. (2003). La educación musical entre dos siglos: Del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. *Serie Documentos de Trabajo*. Escuela de Educación. Doc. Nº 10. (1-23). Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- _____ (2004). La educación musical en el siglo xx. *Revista musical chilena*, 201, 74-81.
- García Ontañón, S; Pozo, M. y Ruiz López, J. (2014). Indagando en la experiencia: el paso de 4 artistas por la Educación Formal; Barreras y Caminos del Arte. En P. García-Sempere; P. Tejada Romero y A. Ruscica (coords.) *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. (875-877) Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Gardner, H. (1993). *Creating minds*. New York: Basic Books.
- Geoffrey, B. (1986) *Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*. New York: Greenwood Press.
- Glover, J. (2004) *Niños compositores (4-14 años)*. Barcelona: Graó.
- Goldberg, R. (1993). *Performance Art: from Futurism to the Present*. Londres: Thames and Hudson.
- Gradaille, N. (2011). *El Solo for Piano de John Cage según la primera realización de David Tudor*. (Tesis doctoral). Universidad de Vigo. Vigo.
- Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, MA: Blackwell
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educactio Siglo XXI*, 26, 85 -118.
- Hormigos, J. (2008) *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Datautor.
- Kaiero, A.(2007) Creación musical e ideologías: La estética de la postmodernidad frente a la estética moderna. *Revista de Musicología*, XXX (1), 252-262.
- Kasements, U. (1980). Murray Schafer. En S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., (16), 588-590. Londres: Mcmillan.
- Kinchelor, J. (2001) *Hacia una revisión crítica del pensamiento docente*. Barcelona: Octaedro.
- Kostelanetz, R. (1973). *Entrevista a John Cage*. Barcelona: Cuadernos Anagrama.

- Lanza, A. (1980) "El siglo XX". *Historia de la Música*, vol. XII. Madrid: Turner
- López Cano, R. (2006) La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música. *Revista Boletín Música*, 17, 42-63.
- Mâche, F.B. (1980) Pierre Schaeffer. En S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., (16), 586. Londres: Mcmillan
- Malagarriga, T. y Valls, A. (2003). *La audición musical en la Educación Infantil. Propuestas Didácticas*. Barcelona: CEAC
- Marco, T. (1999). La composición española en el fin de siglo. *Cuadernos de Veruela*, 3, 133-134.
- _____. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Martínez, A. (2008) Pasos hacia una antropología visual aplicada. *Revista Valenciana D'etnología*, 4.
- Martínez, J. (2011) *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Martínez, M. (2005) Desarrollo de las Metodologías Activas en Educación Musical. *Investigación y Educación*, 20, 1-9.
- Medina, A. (1999) Ramón Barce. En E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., (2), 218-224. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Menger, P.M. (1983) *La paradoxe du musicien*. París: Flammarion.
- Morgan, R.P. (1999) *La música del siglo XX*. Madrid: Akal
- Mount, A. (2010) Laughter Over Tear: John Cage, Experimental Art Music, and Popular Television. *Music and the Moving Image Conference* (1-15), Steinhadt School of Culture, Education, and Human Development. New York ,21-23 May, 2010.
Recuperado de: <http://www.andremount.net/professional/Laughter-Over-Tears.pdf>
- Nicholls, D. (2009). *John Cage*. Madrid: Turner
- Ono, Y. (2006). *Pomelo*. Cuenca: Centro de Creación Experimental.
- Pardo, C. (2014) *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. México: Sexto Piso.
- Pasler, J. (2013). Postmodernism. En S. Sadie y J. Tyrell (ed.), *Grove Music Online*. (Primavera 2014 Ed.). Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721>
- Paynter, J. (1991). *Oír, aquí y ahora: una introducción a la música actual en las escuelas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Pérez Saiz, M. (2013). La investigación creativo-performativa y las modalidades textuales. *Revista española de lingüística aplicada*, 26, 433- 456.
- Platón, L. (1986) *República*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- Pritchett, J., Kuhn, L., y Garrett, C.H., (2013). John Cage. En S. Sadie y J. Tyrell (ed.), *Grove Music Online*. (Primavera 2014 Ed.). Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2223954?q=John+Cage&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>
- Riaño, M.E. (2008). *La gestión de las actividades musicales del G9 en contextos de educación formal y no formal*. (Tesis doctoral). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- _____. (2012). *Proyecto Docente e Investigador*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Rockwell, J. y Cowger, K. (2014). Performance Art. En S. Sadie y J. Tyrell (ed.), *Grove Music Online*. (Primavera 2014 Ed.). Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257784?q=performance&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>
- Romero, J. (2012). ¿Socialización política “programada”? Una aproximación dilemática a la investigación sobre las complejas relaciones entre educación y participación ciudadana. En N. De Alba, F.F. García-Pérez y A. Satisteban (ed.), *Educación para la participación ciudadana en la enseñanza de las ciencias sociales* (257-267), vol. I. Sevilla: Díada.
- Ross, A. (2009) *El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Schafer, M (1969). *El nuevo Paisaje Sonoro*. Buenos Aires: Ricordi.
- Smith, K. (2012). *Destroza este diario*. Barcelona: Paidós.
- Tylor, V., Winkquist, C. (2002) *Enciclopedia del posmodernismo*. Madrid: Síntesis.
- Urrutia, A. (2012). *La presencia y el uso de la música contemporánea en la educación secundaria: un estudio en la comunidad autónoma de País Vasco*. (Tesis doctoral).Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco.
- Varela, D. (2005) Búsqueda musical y confrontación. Sobre la música experimental en los inicios del nuevo siglo. En J. Ruesga (Comp.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. (35-37). Sevilla: arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea.
- Vásquez, A. (2005). La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 133-154.
- Vinay, G. (1986). *Historia de la música, 11. El siglo XX*. Madrid: Turner.
- Wagner, W., Hayes, N. y Flores, F. (ed.) (2011). *El discurso cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*. Barcelona: Anthropos.
- Whittall, A. (1999) *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Wuytack, J. y Boal, G. (2009), Audición musical activa con el musicograma. *Eufonía Didáctica de la Música*, 47, 43-55.

MEDIATECA

❖ Documentos sonoros:

Cage, J. (1954). *45' for a Speaker*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.

❖ Documentos audiovisuales:

Cage, J. (1959). *I've got a secret* (30').

❖ Hemeroteca

Ruiz Mantilla, J. (2013, 19 de junio). Pierre Boulez: "A mí lo que me mueve es la transgresión". *El País Semanal*. Recuperado de:

http://elpais.com/elpais/2013/06/18/eps/1371549174_474928.html

[s.n.](2006, 11 de diciembre). La Casa Encendida rinde homenaje a John Cage. *El Cultural*. Recuperado de:

http://www.elcultural.es/noticias/MUSICA/500528/La_Casa_Encendida_rinde_homenaje_a_John_Cage

[s.n.] (2011, 21 de enero). Más de un [sic] quincena de expertos participarán los días 28 y 29 en el I Foro de la Música. *20 Minutos*. Recuperado de:

<http://www.20minutos.es/noticia/935759/0/>

Rodríguez Marcos, J. (2011, 14 de mayo). La belleza del cortocircuito. *El País*. Recuperado de:

http://elpais.com/diario/2011/05/14/tendencias/1305324001_850215.html

Pozuelo, A. (2014, 7 de marzo). Yoko Ono caminando sobre el fino hielo. *El Cultural*. Recuperado de:

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/34241/Yoko_Ono_caminando_sobre_el_fino_hielo

❖ Documentos gráficos:

Cage, J. (1960). *Water Music*. No. 6770. Londres: Ediciones Peters.

_____ (1961). *Water Walk for Solo Television Performer*. No. 6771. Frankfurt: Ediciones Peters.

Richter, G. (2006) *Cage (1)-(6)*. Óleo sobre tela. Tate Modern Gallery (Londres).

❖ Webs institucionales:

Fundación Juan March:

<http://www.march.es/>

La Casa Encendida:

<http://www.lacasaencendida.es/>

Museo de Arte Contemporáneo de Vigo :

<http://www.marcovigo.com/es/programacion>

Museo Wolf Vostell Malpartida de Cáceres:

<http://museovostell.gobex.es/vostell.htm>

<http://museovostell.gobex.es/vostellylamusica.htm>

Museo Guggenheim de Bilbao:

<http://www.guggenheim-bilbao.es/>

<http://yokoono.guggenheim-bilbao.es/>

7 Anexos



Anexo 1: Entrevista a Pierre Boulez

Ruiz Mantilla, J. (2013, 19 de junio). Pierre Boulez: “A mí lo que me mueve es la transgresion”. *El País Semanal*.

Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2013/06/18/eps/1371549174_474928.html

Anexo 2: Reseña del festival homenaje a John Cage

[s.n.](2006, 11 de diciembre). La Casa Encendida rinde homenaje a John Cage. *El Cultural*.

Recuperado

de: http://www.elcultural.es/noticias/MUSICA/500528/La_Casa_Encendida_rinde_homenaje_a_John_Cage

Anexo 3: Nota de prensa acerca del I Foro de la Música en Santander

[s.n.] (2011, 21 de enero). Más de un [sic] quincena de expertos participarán los días 28 y 29 en el I Foro de la Música. *20 Minutos*.

Recuperado de: <http://www.20minutos.es/noticia/935759/0/>

Anexo 4: Exposición 'Estación Experimental' en el Centro de Arte Laboral de Gijón

Rodríguez Marcos, J. (2011, 14 de mayo). La belleza del cortocircuito. *El País*.

Recuperado de: http://elpais.com/diario/2011/05/14/tendencias/1305324001_850215.html

Anexo 5: Exposición retrospectiva de Yoko Ono en el Museo Guggenheim de Bilbao

Pozuelo, A. (2014, 7 de marzo). Yoko Ono caminando sobre el fino hielo. *El Cultural*.

Recuperado de:

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/34241/Yoko_Ono_caminando_sobre_el_fino_hielo

Anexo 6: Pinturas Cage (1)-(6) de G. Richter en la Tate Modern Gallery de Londres

<http://www.tate.org.uk/art/artworks?wn=20&wv=grid&q=Gerhard+Richter>

Water Walk: performance 1959
<Programa televisivo *I've got a secret* (P: Garry Moore)

- P.- Hola a todos: vamos a recibir a nuestro próximo invitado. Por favor, ¿puede usted entrar? [Entra el invitado. Aplausos. Estrecha la mano al presentador] ¿Nos podría decir cuál es su nombre y de dónde es?
- R.- Mi nombre es John Cage y soy de Stony Point, Nueva York.
- P.- Sr. Cage de Nueva York. El Sr. Cage es músico y compositor, e imparte un curso de música en la *New School* de Nueva York. Sr. Cage, ahora puede decirme en secreto lo que tiene usted preparado ahí detrás.
- R.- [Acercándose al oído del presentador mientras aparecen rótulos con sus declaraciones] Voy a interpretar una de mis composiciones musicales...
- P.- [Aplausos] ¡Ah, muy interesante! Pero debe haber algo más...
- R.- [Acercándose de nuevo al oído del presentador mientras siguen apareciendo rótulos con sus declaraciones] Los "instrumentos" que voy a usar son: una jarra de agua [el presentador lo mira atónito], una tubería de hierro, un reclamo de gansos, una botella de vino [risas del público], una batidora eléctrica, un silbato [las risas del público se hacen cada vez más escandalosas mientras el presentador sigue utilizando expresiones de extrañeza], una regadera, cubitos de hielo, dos platillos, un pez mecánico, un reclamo de codornices, un pato de goma, un magnetofón, un florero con rosas, un sifón de seltz, cinco radios, una bañera y un piano de cola [aplausos].
- P.- Me gustaría contarles que el secreto del Sr. Cage es que va a interpretar esta noche una de sus composiciones musicales. Él es probablemente la figura más controvertida del mundo de la música actual y cuando escuchen su interpretación, si usted me lo permite, entenderán por qué. Los instrumentos que usará incluyen una jarra de agua, una tubería de hierro, un reclamo de gansos una bañera, cinco radios y cosas por el estilo... ¿Y qué pasa con las radio? ¿Funcionan o no?
- R.- Ya me he encargado de eso.
- P.- Ah, ya se ha encargado... y un piano de cola. Bueno, Sr. Cage, sé que usted imparte una clase de sonido experimental en la *New School*...
- R.- Música experimental.
- P.- Música experimental.
- R.- Sí.
- P.- ¿Nos puede contar, en serio, por qué considera música lo que vamos a escuchar? [...]
- R.- No, perfectamente en serio, considero que la música es la producción de sonido, y ya que en la pieza que van a oír produzco sonido, lo llamaré música.
- P.- Lo llamará música, de acuerdo. [...] Me gustaría mostrarles una reseña de un nuevo álbum que ha creado el Sr. Cage. Salía en el *New York Herald Tribune* del

pasado domingo. No es enteramente favorable, pero no obstante dice: “sus extraños sonidos, campanas, platillos, pianos preparados y dispositivos electrónicos exhiben un grado sorprendente de encantadora amabilidad”. Luego continúa diciendo que “ciertas composiciones tuyas son una delicia para los oídos, lo cual probablemente no se puede decir de muchas otras obras de Cage”. Pero el *Tribune* lo toma en serio como compositor y a esto como una nueva forma de arte.

P.- Para serle sincero, Sr. Cage, estas son personas agradables, pero alguno de ellos puede que se ría, ¿qué le parece eso?

R.- Muy bien. Considero las risas preferibles a las lágrimas [risas del público]

P.- Está bien, mostremos los instrumentos. ¡Oh! Antes de nada nuestro jurado: ¿pueden retirarse hacia atrás para nuestras cámaras por favor? Disculpe [dirigiéndose a Cage]

R.- [Dirigiéndose al presentador] Tengo una idea sobre las radios: en lugar de encenderlas, como está escrito, las golpearé cada vez que las encienda y... [le interrumpe el presentador]

P.- Bueno, déjeme explicar esto para que la audiencia sepa de qué estamos hablando.

R.- Ok.

P.- El Sr. Cage ha pensado tocar esta pieza de forma distinta a como estaba escrita, porque unas horas antes de esta emisión ha habido un dilema entre dos sindicatos sobre quién tiene la jurisdicción para ser sintonizado en las cinco radios [risas del público]. No ha sido resuelto aún, así que el Sr. Cage ha pensado hacer esto, ya que los sindicatos podrían terminar resolviéndolo de una forma que nadie podría adivinar.

R.- Así que he decidido que, en lugar de encenderlas, que es lo que haría normalmente, las golpearé en la parte de arriba, lo que producirá sonido a veces. Luego, para apagarlas, las tiraré de la mesa [risas del público].

P.- [Con cara de extrañeza] ¡Estoy contigo chico! [Se estrechan la mano] Está bien. Veamos estos instrumentos [Se abren las cortinas que hasta el momento mantenían escondidos los instrumentos en la parte trasera del escenario. El público murmulla, se ríe y finalmente aplaude].

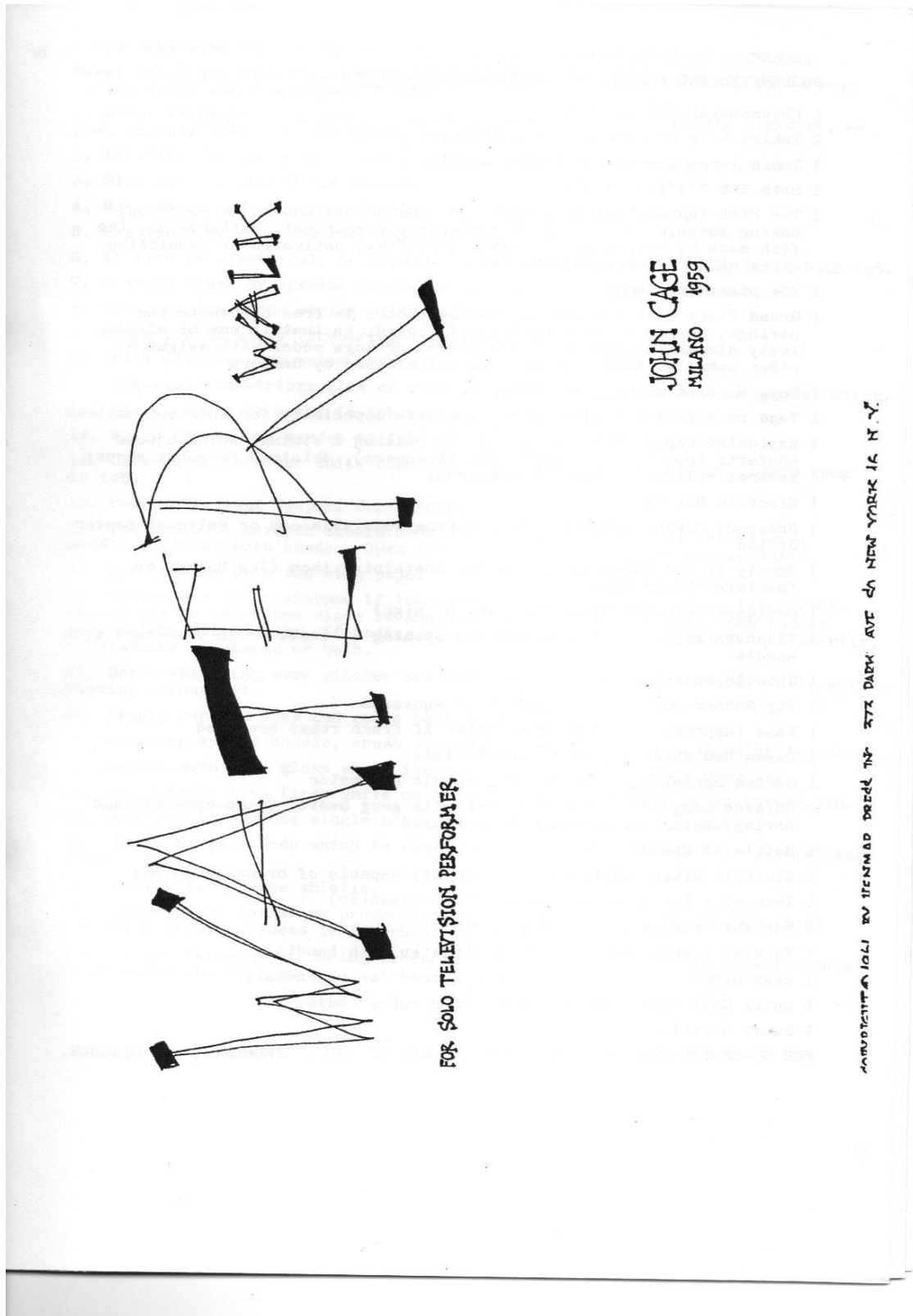
P.- [El presentador y Cage se han desplazado hasta los instrumentos] El título de la composición... ¿Cuál es Sr. Cage?

R.- “Water Walk” [Paseo Acuático], porque incluye agua y porque camino durante la interpretación.

P.- [...] Hay dos cosas que quiero destacar: aquí el Sr. Cage tiene un magnetofón que generará gran parte del fondo sonoro; también trabaja con un cronómetro. La razón por la que lo hace es porque los sonidos no son accidentales en su secuencia, sino que cada uno tiene que sonar matemáticamente en un punto preciso, así mira el reloj en todo momento. Él se lo toma en serio; yo creo que es interesante; si a ustedes les divierte pueden reír; si les gusta pueden comprar el disco. John Cage y “Water Walk”.

Anexo 8: Partitura original de Water Walk

Fuente: Cage, J. (1961). *Water Walk for Solo Television Performer*. No. 6771. Frankfurt: Ediciones Peters.



PROPERTIES AND INSTRUMENTS USED IN WATER WALK

- 1 Chronometer (Stop-watch).
- 2 Tables 6' x 2' (approx. 2' - 3' high)
- 1 Table large enough for a tape-machine
- 1 Bath tub 3/4 filled with water
- 1 Toy Fish (automotive in water: i.e. mechanical and to be wound up, having movable tail fins; or preferably electrical, battery-run, the fish made of rubber with movable tail fins, activated by connecting wires which are attached to it)
- 1 25¢ piece (optional)
- 1 Grand Piano with lid removed so that there is free access to the strings, having a keyboard lid not hinged, so that it may be effectively slammed closed; no piano bench; arrange pedal with weight or other means so that resonance is not stopped by dampers
- 1 Tape Machine running at 7½ i.p.s.
- 1 Tape recording entitled Water Walk made especially for this composition
- 1 Explosive Paper Bottle (exploded by pulling a string) which ejects confetti (not bits of paper, but streamers), obtained in party shops; several will be needed for rehearsal
- 1 Electric Hot Plate
- 1 Pressure Cooker with hot water having removable cap or valve at center of lid
- 1 Supply of Ice Cubes and means for containing them (Ice Bucket or Insulated Paper Bag)
- 1 Ordinary Drinking Glass (approx. 8" high)
- 1 Pitcher (approx. 12" high with an opening at least 6" in diameter) with handle
- 1 Whistle (nondescript)
- 1 Toy Rubber Duck which sounds when squeezed
- 1 Vase (approx. 18" high) with water if fresh roses are used
- 1 Dozen Red Roses (fresh or artificial)
- 1 Garden Sprinkling Tin Can with handle and water
- 1 Chinese Gong 12"-16" in diameter with gong beater (yarn-covered) and having string for holding it suspended
- 1 Bottle of Campari
- 1 Electric Mixer (with ice cubes in it) capable of breaking up ice
- 1 Iron pipe (at least 12" long, 1" in diameter)
- 5 Portable radios of inferior quality
- 1 Turkish cymbal approx. 12" in diameter with handle
- 1 Soda Syphon (a second will be required for rehearsal)
- 1 Quail Call activated by squeezing a rubber bulb
- 1 Goose Whistle










FOR SUGGESTED PLACEMENT OF ABOVE PROPERTIES AND INSTRUMENTS, SEE DIAGRAM.

NOTES REGARDING SOME OF THE ACTIONS TO BE MADE IN THE ORDER OF OCCURENCE

Start watch and then time actions as closely as possible to their appearance in the score where each page = 1 minute.

1. After starting fish, place on strings of piano, low or middle register, so that movable tail fins set strings vibrating.
2. Friction: Scrape a bass string lengthwise with fingernail or coin.
3. Slam piano keyboard lid closed.
4. Make pizz. on high piano string with fingernail or coin.
5. Explode bottle up and over piano.
6. If fish is electrical, no winding is necessary before placing it in bath tub.
7. Produce steam by opening cap-valve of pressure cooker. Reclose.
8. Pizz. on low piano string with finger tip.
9. Place ice in glass (preparing a drink).
10. Fill pitcher with water from bath tub.
11. Glissando on strings (low or middle register up or down) with tympani stick.
12. Place vase with roses in tub so that it remains upright.
13. Water roses with garden sprinkler.
14. Lower gong into tub while constantly sounding it with beater. Leave gong in tub.
15. Pour sufficient Campari for a "Campari Soda."
16. The dominant seventh should be a simple chord doubled at the octave, middle register both hands. Open lid to do this, then slam closed again.
17. Hit edge of bath tub with pipe.
18. Radios are to be slapped if they are to be pushed off tables later (this should not be rehearsed since it smashes radios). In this case, the radios need not be functioning. If radios are to be played, tune each one differently, to stations or static or both.
19. Begin whistling near pitcher and then submerge whistle in water while still blowing through it.
20. Simply replace vase and roses back of tub.
21. Grasping sycbal handle, crash instrument against surface of water in tub.
22. Syphon soda into glass where ice and campari have already been put.
23. Any 2 pizz. with fingernails on piano strings, together or in succession.
24. Open lid to produce single notes. Use both forearms for cluster.
25. Drink Campari Soda which is ready, not entirely, for there is insufficient time.
26. 'Goose' is a goose whistle.
27. Remove valve for steam production, this time entirely, replacing it at end after other business is finished.

Since floor becomes wet during rehearsal and performance, an assistant should be provided who mops up.

0	5	10	15	20	25	30
START 	SLAM LID 	START TAPE 	PIZZ. WIND  EX- PLODE	STEAM FISH IN TUB 	PIZZ. ICE IN GLASS 	
30	35	40	45	50	55	60
FILL PITCHER + PUT NEAR WHISLE 	GLISS. STRINGS DUCK (SQUEEZE) 	VASE ROSES IN TUB 	SPRINKLE →	STEAM		

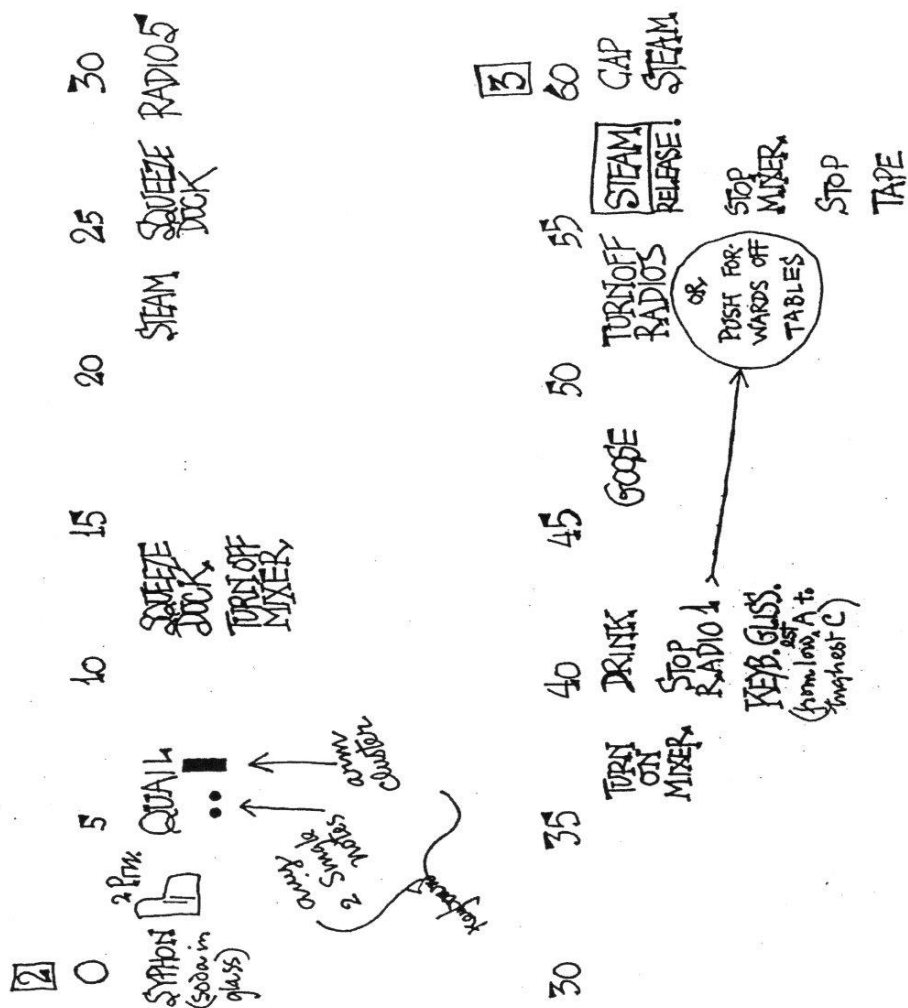
1

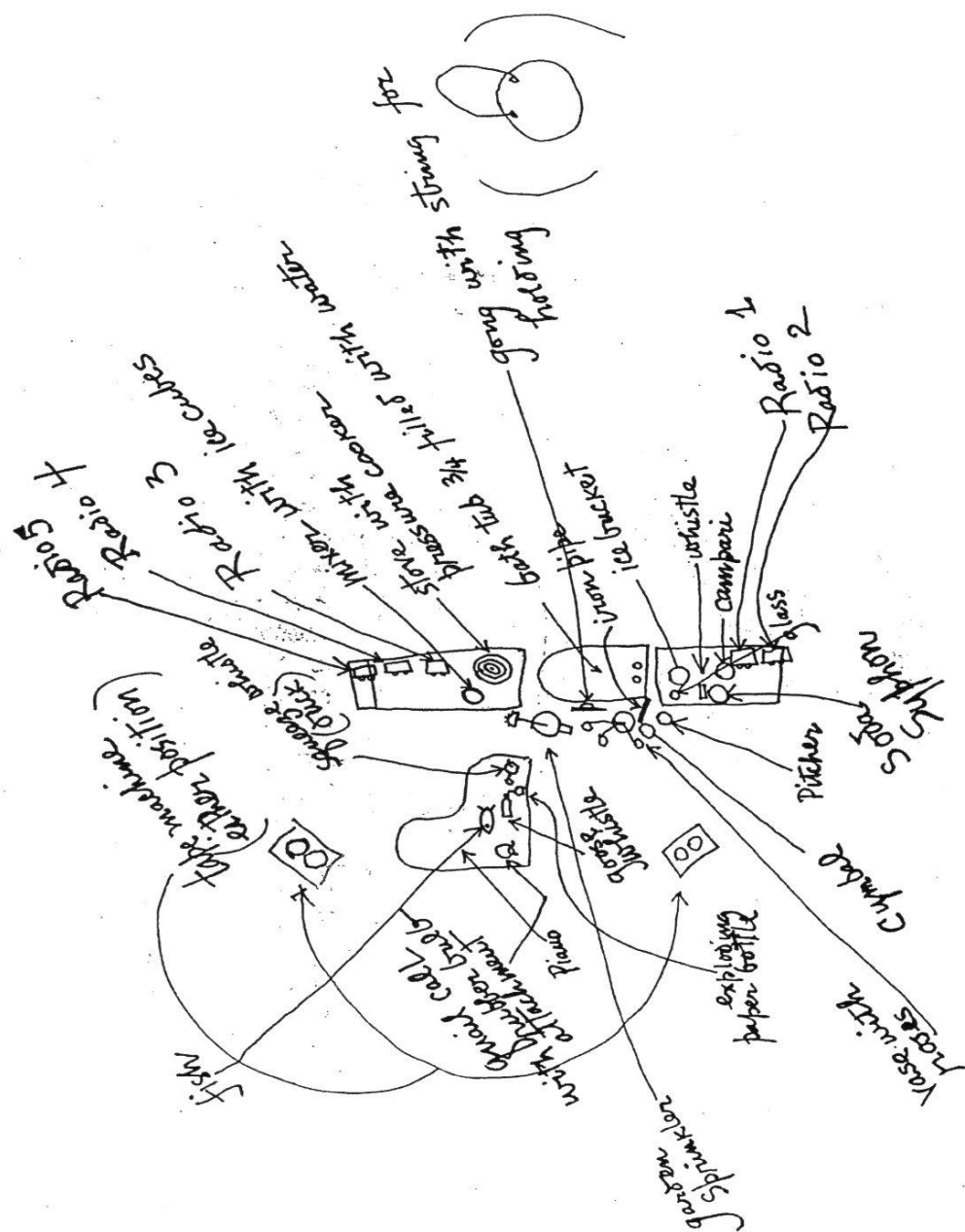
0	WATER GONG ↓ (TUB)
5	Pour Chamber in GLASS
10	
15	START MIXER
20	DOM. 7 th SLAM LID
25	
30	HIT BATH TUB WITH PIPE

2

30	RADIO 1 WHISTLE INTO WATER (unplugged)
35	RADIO 2 TAKE ROSES + VASE out of TUB
40	CRASH CYMBAL IN WATER RADIO 3
45	RADIO 4 STEAM
55	
60	

→





Anexo 9: Traducción de la partitura Water Walk en forma de esquema

Sección A	
Tiempo	Acción/Acciones
0"	Inicio con pez
5"	Fricción; Golpear tapa del teclado
10"	Comienza la cinta
15"	<i>Pizzicato</i> ; Explosión de confeti
20"	Dar cuerda al pez; Olla exprés; Pez en la bañera
25"	<i>Pizzicato</i> ; Hielo en vaso
30"	Llenar la jarra y situarla cerca del silbato
35"	<i>Glissando</i> en las cuerdas; Estrujar pato de goma
40"	Jarrón con rosas en la bañera
45"	Regar
50"	(<i>Ídem</i>)
55"	Olla exprés
60"	(<i>Ídem</i>)

Sección B	
Tiempo	Acción/Acciones
0"	Gong agua-----> Bañera
5"	Verter <i>Campari</i> en el vaso↓
10"	
15"	Enciende batidora eléctrica
20"	7ª de dominante; Golpear la tapa <i>ff</i> ↓
25"	
30"	Golpear bañera con tubería; Radio 1; Soplar con el silbato dentro del agua del jarrón
35"	Radio 2; Sacar jarrón con rosas de la bañera
40"	Golpear con el címbalo en el agua; Radio 3
45"	Radio 4; Olla exprés
50"	(<i>Ídem</i>)
55"	(<i>Ídem</i>)
60"	(<i>Ídem</i>)

Sección C	
Tiempo	Acción/Acciones
0"	Sifón: soda en vaso; 2 <i>pizzicati</i>
5"	Reclamo de codorniz; Notas cualesquiera; Antebrazos cluster
10"	Estrujar pato; Apagar batidora↓
15"	
20"	Olla exprés
25"	Estrujar pato
30"	Radio 5
35"	Enciende la batidora
40"	Beber; Parar radio 1; <i>Glissando</i> en teclado
45"	Ganso
50"	Apagar las radios o tirarlas de la mesa
55"	Olla exprés; Apagar batidora; Apagar cinta
60"	Tapar olla exprés

Anexo 10: Interacción entre Objetos & Acciones en Water Walk

[illegible]

	Colocar pez mecánico	Tocar	Encender	Introducir en la jarra	Introducir (sumergir) en la bañera	Llenar	Sacar de la bañera	Restar presión (accionar mecanismo)	Servir (verter contenido)	Estrujar	Regar (verter contenido)	Golpear	Golpear con la tubería	Golpear con el platillo	Mirar y espera	Solista	Beber	Accionar (poner en funcionamiento)	Tirar	Destapar	Desenchufar (apagar)	Tapar
pez mecánico			●	●																	●	
cuerdas	●	●																				
magnetofón			●																		●	
bañera										●			●									
olla exprés							●												●			●
vaso								●														
jarra				●	●	●											●					
pato goma									●													
jarrón con flores				●		●				●												
regadera										●												
platillo				●								●										
batidora eléctrica			●																	●		
teclas	●											●										
tapa												●										
tuberría												●										
radio												●						●				
silbato				●												●						
sfón																	●					
reclamo de codornices									●													
reclamo de gansos																●						
reloj															●							

Water Music Nueva York, 1952	Water Walk Milán, 1959
13 instrumentos/objetos 6' 40"	34 instrumentos/objetos 3'
	

Water Music	Water Walk
<ul style="list-style-type: none"> - Ave de agua. - Silbato de sirena. - Silbato de pato. - Cuenco de agua. - 2 recipientes. - Radio. - Baraja de cartas. - Palos. - 4 objetos para preparar un piano. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cronómetro. - 2 mesas - Bañera - Pez mecánico - Una moneda de 25 centavos (opcional). - Piano de cola - Magnetofón - Cinta grabada - Confeti (compuesto por tiras de papel). - Hornillo eléctrico. - Olla a presión - Reserva de cubo de hielos en un contenedor. - Vaso de cristal. - Cántaro con asa. - Silbato. - Pato de goma de juguete. - Jarrón con agua si se utilizan rosas frescas. - Docena de rosas rojas frescas o artificiales. - Regadera con asa y agua. - Gong chino. - Botella de <i>Campari</i>. - Batidora eléctrica. - Tubería de hierro. - Cinco radios portables de baja calidad. - Un platillo turco. - Sifón de soda. - Reclamo de codornices. - Reclamo de gansos.